

„ELHALLGATOM, HOGY RÁJÖHESSE MAGADTÓL”

AZ ISTENI SZÍNJÁTÉK FORRÁSAI ÉS HATÁSA

Szerkesztők:
Draskóczy Eszter
Ertl Péter
Pál József

Szegedi Tudományegyetem
Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszék

Szeged, 2016

A rendelkezésünkre bocsátott képekért fogadják köszönetünket:

Szépművészeti Múzeum, Budapest
Iparművészeti Múzeum, Budapest
Rippl-Rónai Múzeum, Kaposvár
ELTE Egyetemi Könyvtár, Budapest.

© A szerzők és a szerkesztők

A borítót Gulácsy Lajos *Dante* című festménye alapján
Boldog Vince készítette

ISBN 978-963-306-510-5

Nyomás:
Innovariant Nyomdaipari Kft.
Algyő

TARTALOM

| | |
|---|-----|
| Előszó. | 5 |
| <i>Az Isteni Színjáték forrásai</i> | 7 |
| KELEMEN JÁNOS | |
| A BŰNÖK OSZTÁLYOZÁSÁNAK ANTIK ÉS KÖZÉPKORI FORRÁSAI AZ <i>ISTENI SZÍNJÁTÉK</i> BAN | 9 |
| PÁL JÓZSEF | |
| LUCIFER MAGÁNYOSSÁGA. A GONOSZ SZÍNREVITELÉNEK KERESZTÉNY FORRÁSAIRÓL | 25 |
| KAPOSI MÁRTON | |
| A SZERELEM ÚJ ARCULATÁNAK ÉS SOKOLDALÚ KÉPÉNEK MEGALAPOZÁSA DANTE KÖLTÉSZETÉBEN ... | 49 |
| PÁL JÓZSEF | |
| DANTE ÉS A PÁPÁK | 91 |
| VÍGH ÉVA | |
| A DANTEI „DUPLA LÉNY”. A GRIFFMADÁR OLVASATA A KÖZÉP- ÉS ÚJKOR OLASZ IRODALMÁBAN | 97 |
| LAURA PASQUINI | |
| FONTI ICONOGRAFICHE DELLA <i>COMMEDIA</i> | 125 |
| PROKOPP MÁRIA | |
| A <i>DIVINA COMMEDIA</i> KÉPI FORRÁSAI ÉS HATÁSA A MAGYAR KIRÁLYSÁG KÉPZŐMŰVÉSZETI ÁBRÁZOLÁSAIRA A XIV–XV. SZÁZADBAN | 163 |

| | |
|---|-----|
| <i>Az Isteni Színjáték hatása</i> | 189 |
| FRIED ISTVÁN | |
| ESSZÉ J. W. GOETHE DANTE-ÉRTELMEZÉSEIRŐL | 191 |
| MÁTYUS NORBERT | |
| BABITS ÉS AZ ISTENI SZÍNJÁTÉK-FORDÍTÁS FORRÁSAI .. | 207 |
| KIRÁLY ERZSÉBET | |
| „PAOLO ÉS FRANCESCA”. | |
| DANTE HATÁSA A MAGYAR SZÁZADFORDULÓ | |
| MŰVÉSZETI GONDOLKODÁSÁRA | 229 |
| GOSZTONYI FERENC | |
| FÜLEP LAJOS DANTÉJA | 259 |
| KACZMARCZYK ADRIENNE | |
| „VEXILLA REGIS PRODEUNT”. | |
| KÖLTÉSZET ÉS ZENE BENSŐBB KAPCSOLATA | |
| A DANTE-SZIMFÓNIA INFERNO-TÉTELÉBEN | 279 |
| KÉPMELLÉKLETEK | 332 |
| TÁBLÁZATOK | 327 |

ELŐSZÓ

A Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszéke második alkalommal kérte az *Isteni Színjátékkal* foglalkozó, elsősorban hazai szakemberek közreműködését. Az első konferencia 2010 májusában került megrendezésre, témája a *Commedia* és a *Faust*, amint a világirodalom két legjelentősebb irodalmi alkotása egymásra vonatkoztatható, közöttük tudományosan megalapozott összefüggések kimutathatók. Ugyanakkor figyelembe vettük a „kettős inspirációt” mutató többi művészeti ágat (pl. Liszt Ferenc munkássága) is. Az elhangzott tanulmányokat a *Neohelicon* nemzetközi összehasonlító irodalomtudományi folyóirat közölte *Divina Commedia et Faust* című tematikus számában (XXXIX/1, 2012), angol, olasz és német nyelven.

2016. június 16-án következett a folytatás. A téma ez alkalommal a *Commedia* klasszikus és keresztény forrásai és a műnek a költő halála utáni fogadtatása volt. Az elhangzott tanulmányok egyrészt a nagy témák (bűn, erény, gonosz, szerelem, szimbolizmus) dantei ábrázolásának előzményeit kutatták filológiai és teológiai szempontból, másrészt a *Színjáték* főleg képzőművészeti és zenei hatását a magyar művészetek történetében. A „befogadók” oldalán Goethe, Babits, Gulácsy, Fülep Lajos, Liszt Ferenc. A cél most is, ahogy a hat évvel ezelőtti találkozón, a művek elmélyült tanulmányozása révén a közös szemlélet fellelése, az összefüggések lehetőségének felvetése és vizsgálata.

Az itt közzétett tizenkét írás zöme, közülük egy olasz nyelven, eredeti, hosszú ideig tartó kutatómunka eredménye. Elmélyült tárgyismertük, jól megindokolt következtetéseik alapján a tanulmánykötet írásai a nemzetközi szakirodalom szempontjából számos új eredményt hoznak.

A kötet megjelentetésének anyagi fedezetét a kutatóegyetemi pályázat ún. professzori kerete biztosította.

Szeged, 2016. október

A szerkesztők

Az Isteni Színjáték forrásai

A BŰNÖK OSZTÁLYOZÁSÁNAK ANTIK ÉS KÖZÉPKORI FORRÁSAI AZ ISTENI SZÍNJÁTÉKBAN

Azokkal a kérdésekkel kapcsolatban, melyekkel e helyütt foglalkozni szeretnék, nehéz új felfedezéseket tenni. Az évszázados Dante-kutatás, különösképpen Edward Moore XIX. század végi, úttörő jelentőségű munkáit követően, kimerítő és megbízható képet alkotott arról, hogy milyen irodalmi, filozófiai, teológiai és jogi hagyományokra támaszkodik a *Pokol* és a *Purgatórium* morális építménye. De ha e képhez a filológiai tények, legalábbis az alapvető adatok tekintetében keveset tudunk is hozzátenni, magáról a képről lehetséges újat mondani. Hiszen az egyes források vagy forráscsoportok egymáshoz való viszonya, ezeknek a *Színjáték* formálódásában játszott szerepe vagy a mű jelentés-összefüggéseivel való hozzájárulása mindig értékelés és értelmezés kérdése, ami a jelenlegi témával való foglalkozást is aktuálissá teszi. Ezt éppen a legutóbbi évek Dante-kutatásai mutatják legjobban, melyek közül különösen érdekesek Teodolinda Barolini és Alison Morgan elemzése a bűn dantei fogalmáról és a bűnök klasszifikációjáról, illetve azokról a forrásokról és előzményekről, melyekre e problémák költői feldolgozása és doktrinális tárgyalása során Dante támaszkodhatott.¹ Elemzéseik fényében úgy látszik, igenis vannak új területek a Dante-kutatásban. Ilyen például a látomásos irodalom és a *Színjáték* viszonyának vizsgálata: „a látomások – mondja Barolini – új utakat nyitnak a Dante-kutatás széles körben elemzett területein is”.²

A továbbiakban két nagyon szerény célt tűzök magam elé. Először felvetek néhány elméleti és történeti kérdést a bűnök lehetséges felosztási alapjaira vonatkozóan, majd pedig megpróbálom a *Színjáték* és a forrásaiul szolgáló szövegek közti kapcsolatot néhány megjegyzés erejéig kommentálni.

¹ MORGAN 2012; BAROLINI 2012a; BAROLINI 2012b és BAROLINI 2015.

² BAROLINI 2015, 465.

1.

1.1.

A bűnök osztályozása természetesen szoros összefüggést mutat a büntetés formáinak és fokozatainak problémájával, illetve azzal a kérdéssel, hogy mi tekintsünk a büntethetőség alapjának és a büntetés tárgyának. Vajon mit büntet a büntető hatalom? A szubjektum által elkövetett tettet vagy azt, ami maga a szubjektum? Vajon büntethetők a szubjektum lelki tulajdonságai, érzelmei, diszpozíciói és hajlamai?

A középkorban jól ismerték ezt a dilemmát, s úgy oldották meg, hogy az ember mind effektív cselekedeteiért, mind pedig hiteiért, gondolataiért és érzelmeiért is büntethető. Danténál a *Pokol* és a *Purgatórium* egész rendszere, illetve a túlvilág e két birodalmának egymáshoz való viszonya teljes egészében ezen a megoldáson alapul.

Mielőtt továbbmennénk, közbe kell szúrni, hogy a dilemma természetesen közletről érinti a szabadság, az akaratszabadság és a felelősség kérdését. Hiszen úgy tűnik, hogy amíg tetteinket szabad elhatározásból hajtjuk végre, s így felelősséget viselünk miattuk, addig nem evidens, hogy hajlamainkat, érzelmeinket és általában véve tulajdonságainkat szintén szabadon választjuk meg, s miattuk is felelősek vagyunk. A „tettek *versus* diszpozíciók” dilemmájának ezt az oldalát Dante nem vizsgálta, de a keresztény teológia fő vonulatának talaján állva meg volt győződve arról, hogy a szabadság princípiuma, „*a legnagyobb adomány, amellyel Isten az emberi természetet felruházta*”,³ nem tűr semmi olyan különbségtevést, mely az előbbi oppozícióban jut kifejezésre. A szabadság ezért minden esetben, minden további különbségtevés nélkül alapja az erkölcsi ítélezésnek, a felelősségre vonásnak és a büntethetőségnek. A világban lévő, a tetteinkben vagy az önmagunkban megnyilvánuló rossz, illetve annak kézenfekvő kifejeződése, a bűn maga is a szabad akaratban, pontosabban a szabad akarat megajándékozott emberben gyökerezik. Bár a rossz princípiumát Lucifer testesíti meg, bűneinkért, bűnös tetteinkért és bűnös hajlamainkért nem hárítható át órá a felelősség. Dante világán

³ *Mn.*, I xii, 6 (Sallay Géza fordítása); vö. *Pd.*, V, 19–22: „*A legfőbb ajándék, amit teremtnők / nekünk adott [...] / [...] / [...] a szabad akarat*” (Nádasdy Ádám fordítása). A felhasznált kiadások: ALIGHIERI 1962 és ALIGHIERI 2016.

belül ez abban mutatkozik meg, hogy Lucifer szinte teljes passzivitásra kényszerül. Mint Pál József fogalmaz jelen kötetünkben, a költő „*a kozmosz működésének perifériájára szorította*” a sátánt, akinek „*szenvedés okozásán kívül [...] szinte semmilyen szerepe nincsen*”.⁴

Visszatérve gondolatmenetünk kiindulópontjához, nem lehet kétség afelől, hogy a hajlamok vagy diszpozíciók büntethetőségének elve a középkori mentalitás része, és (bár nyomai a legutóbbi időkig kísértene) nyilvánvalóan ellentmond a modern felfogásnak. Azonnal hozzá kell tennünk: az elv az antik hagyománytól, legalábbis annak uralkodó tendenciáitól hasonlóképpen idegen. A *Nikomakhoszi etikában* például azt olvashatjuk, hogy „*az érzelmek miatt dicséret vagy gáncs nem érhet bennünket*”, már csak azért sem, mert „*a harag vagy a félelem előzetes elhatározás nélkül támad bennünk*”.⁵ Más szóval: nem vagyunk kárhoztathatók érzelmeink miatt, mivel nem tehetünk arról, hogy adott esetben milyen érzelmi állapotban vagyunk. Itt hadd emlékeztessenek arra, hogy Arisztotelész a vágyat, az indulatot, a félelmet, a magabiztosságot, az irigységet, az örömet, a szeretetet, a gyűlöletet, a sóvárgást és a féltékenységet sorolja az érzelmek közé, vagyis listáján olyan negatív érzelmek is szerepelnek, melyek Dante koncepciója és egyáltalán a középkori gondolkodás szerint egyértelműen büntetést érdemelnek.

Létezik tehát a bűnöknek egy olyan osztályozása, amely kiterjed az érzelmekre. Ez a bibliai hagyományra vezethető vissza. Az Újszövetség különböző helyein például a bűnök következő lajstromai fordulnak elő: „*gonosz gondolatok, házasságtörések, lopások, gyilkosságok, hűtlenség, kapzsiság, gonoszság és csalárdság, kicsapongások, irigység, káromkodás, kevélység és esztelenség* (Mk 7, 21–22); „*paráznaság, tisztátalanság, bujaság, bálványimádás, mágia, ellenségeskedés, viszálykodás, versengés, harag, veszekedés, széthúzás, szakadás, irigykedés, részegeskedés, tobzódás és hasonló*” (Gal 5, 19–20).

A Dante előtti évszázadokban született népi szövegekben, irodalmi művekben, teológiai, filozófiai és jogi értekezésekben az e világi vagy túlvilági büntetést érdemlő bűnök között hasonlóképpen szerepelnek a negatív érzelmek, mint például a kevélység, az irigység és a harag.

⁴ Ld. lent, 28 és 35.

⁵ Arist., *Eth. Nic.*, 1105b és 1106a (Szabó Miklós fordítása). A felhasznált kiadás: ARISZTOTELÉSZ 1971.

1.2.

A „mit büntetni” kérdésből (tettek *versus* bűnös érzelmek és diszpozíciók) levezethető néhány további, egymástól részben különböző és egymást részben átfogó distinkció. Ide tartozik a főbűnök, vagyis a főbenjáró (kapitális) bűnök és a bocsánatos bűnök megkülönböztetése.

A főbűnök mibenlétére, számára (vagyis hogy hét vagy nyolc van-e belőlük) és relatív súlyára vonatkozó konszenzus a XII. században születik meg, s attól kezdve egy megszilárdult tanítással van dolgunk. Aquinói Szent Tamás felsorolásában ezek a következők: *superbia / inanis gloria, invidia, ira, tristitia / acedia, avaritia / cupiditas, gula, luxuria*.⁶ Ennek pontosan megfelel a *Purgatórium* beosztása Danténál, akinél a bűnök lajstroma a következő: kevélység, irigység, harag, jóra való restség, fös-vénység, torkosság, bujaság.

Feltűnő, hogy mindkét listán az első három helyen olyan tételeket találunk, melyeket leginkább az érzelmek kategóriájába sorolhatunk. Emellett a szóban forgó, negatívnak vagy bűnösnek mondható három érzelem szorosan össze is függ egymással abban a tekintetben, hogy nehéz, sőt lehetetlen fölöttük racionális kontrollt gyakorolni, s hogy külön-külön és együttesen bomlasztóan hatnak a társadalmi együttélésre, az egyének és a csoportok közötti szolidaritásra.

Ezen a ponton óhatatlanul beleütközünk az érzelmek és az ész ellentétének problémájába, mely az európai irodalom kezdeteitől fogva (Akhilleusz haragja!) végigkíséri kultúránk történetét. Az ész által kontrollálhatatlan érzelmek témája nyit teret az örület témájának (Aiasz haragja!), mely szintén az antikvitástól kezdve van jelen irodalmi és filozófiai kultúránkban. Ez az ellentét előbb-utóbb elvezet vagy visszavezet a bűn problémájához, hiszen az ésszel szembekezdni, engedni a szenvedélynek és az örület hatalmába kerülni Aiasz esetében nem más, mint a gőgös elbizakodottság büntetése:

*Nevetnek rajtam gőgömrét, ó, jaj nekem!*⁷

⁶ *Summa Theologiae*, I^a II^{ae}, q. 84, art. 4. A felhasznált kiadás: AQUINAS 1952.

⁷ Soph., *Aias*, 363 (Kerényi Grácia fordítása). A felhasznált kiadás: SZOPHOKLÉSZ 1979.

Egy másik tragikus hős, Médeia esetében az esztelenség maga a bűn:

*Tudom, hogy szörnyű bűn, amit merészelek,
de elmémnél hatalmasabb a szenvedély,
az emberek legtöbb bajának fő oka.*⁸

A bűn egyik meghatározásává, illetve a bűnök egyik formájává lép tehát elő az ész semmibevétele, vagyis az esztelenség, ahogyan ez a Francesca da Riminiről szóló epizódban explicite is megfogalmazódik: a pokol második körében az bűnhődik, aki „*a vágyat rendeli az ész fölé*”.⁹

1.3.

Visszatérve az érzelmek, diszpozíciók és hajlamok bűnös voltának és büntethetőségének kérdésére, hangsúlyozni kell, hogy a középkor nagy gondolkodói néha közel álltak ahhoz, hogy felismerjék, milyen nehézségek fakadnak egy olyan elméletből, amely szerint bűnösök és büntethetők lehetünk csak azért, amik vagyunk, s amilyen tulajdonságaink és érzelmeink vannak. Ha e nehézségeket nem is tudták explicit módon tudatosítani, világosan érezték, hogy az effektíve elkövetett bűnös tettek és a bűnös hajlamok azonos megítélése, egy szintre helyezése a büntetés szempontjából, morálisan és racionálisan nehezen fogadható el.

Ezt a feszültséget újabb distinkciók segítségével igyekeztek feloldani. Így különbséget tettek a spirituális és a testi bűnök, illetve a halálos és a bocsánatos bűnök között. Elméletileg azonban jóval fontosabb, hogy a tulajdonképpen nehézséget okozó problémával is megpróbáltak szembenézni, vagyis súlyuk szerint megkülönböztették a bűnös tetteket és a bűnös hajlamokat, s a *peccatum* és a *vitium* szembeállításával fogalmilag is megragadták, hogy morálisan más-más megítélés alá esik és más módon büntetendő a ténylegesen elkövetett bűnös cselekedet és az arra hajlamosító lelki tulajdonság. Ez Abélard újítása volt. Őt követve elválasztották egymástól a tettet és az intenciót, a tényleges, immár visszavonhatatlan bünt és a bűnre hajlamosító, velünk született testi és lelki

⁸ Eur., *Med.*, 1078–1080 (Kerényi Grácia fordítása). A felhasznált kiadás: EURIPIDÉSZ 1984.

⁹ *If.*, V, 39 (Nádasdy Ádám fordítása); az eredetiben: „*che la ragion sommettono al talento*”. A felhasznált kiadás: ALIGHIERI 1987.

tényezőket, köztük az érzelmeket. A bűnre sarkalló *vitium*mal szemben – mint Abélard kifejtette – a *peccatum*, vagyis az effektíve elkövetett bűn abban áll, hogy a szubjektum egy cselekedet formájában egyetértését fejezi ki a benne lévő rossz diszpozícióval: „*ezt az egyetértést nevezzük bűnnek*”¹⁰

Ezt a fejlődést az *Isteni Színjáték* koronázza be mind intellektuálisan, mind a költői fikció által teremtett lehetséges világ érzékletes képében. A dantei pokol és purgatórium morális rendjének különbözősége a *peccatum* és a *vitium* következetesen végigvitt különbségtételére épül.

2.

2.1.

Alapvetően ebből a distinkcióból vezethetők le a két világ berendezése, immanens jellemzői és konstrukciós elvei közötti különbségek, s hogy az egyik vagy a másik *cantica* kidolgozásakor a költő a források mely körét használja inkább.

A „források” problémája általában is, de Dante esetében különösen, számos nehézséget rejt magában, melyek egyrészt elviek, másrészt gyakorlatiak. A nehézségek elviek, hiszen nincs egyszerű módja annak, hogy fogalmilag meghatározzuk, mi tekinthető egyáltalán forrásnak; de gyakorlatiak is, hiszen még egy megfelelő elvi válasz birtokában sem könnyű eldönteni, hogy *b* szöveg *a* szöveg forrása lenne abban az értelemben, hogy *a* bizonyos tartalmi vagy formai jellemzői csakis *a* szerzőjének *b*-vel való közvetlen kontaktusa révén magyarázhatók. (Elég-e tudnunk, hogy *a* szerzője olvasta *b*-t?) Akkor is így van ez, ha különben a források azonosítását illetően Dante, a nyelvére és szerzői mentalitására oly jellemző önreflexivitás révén, legtöbbször a segítségünkre van, hiszen számtalan olyan jelet helyez el a szövegben, mely közvetlenül utal az adott hely forrására.

Dante esetében két szélsőséges, de egyaránt elfogadható álláspont lehetséges. Egyrészt igazat adhatunk Giorgio Petrocchinak, aki egy helyen kijelenti (nyilván nem egészen szó szerint értve), hogy a *Színjátéknak* csak két igazi „forrása” van: „*az Aeneis mint a pokoljárás*

¹⁰ ABÆLARDUS 1989, 51.

leírásáról szóló nagy irodalmi tapasztalat folytonos emlékezete, és a Biblia mint az Ótestamentumban bejelentett és az Újtestamentumban megélt profetikus látomások summája s mint egy nagy misztikus-látomásos konstrukció”.¹¹

E sommás megállapítás nyilvánvalóan a költő ihletét kiváltó, a *Színjáték* egészének háttéréül szolgáló alapvető olvasmányélményekre vonatkozik. Helyénvaló tehát, ha megtartva a Petrocchi kijelentésében rejlő igazságot, továbbra is követjük a filológusok konvencionális útját, vagyis számba vesszük a dantei szöveghelyek viszonyát minden lehetséges forrásszöveghez, s feltárjuk az intertextualitás, a szövegegyezések, a közvetett „hatások”, a más szövegek általi ihletés vagy az utánzás különféle eseteit. Azt hiszem, a legtöbb esetben olyasmivel lesz dolgunk, amit Umberto Eco az interpretáció formáit vizsgálva „használatnak” nevezett,¹² olyasmit értve ezen, hogy egy szöveget, függetlenül a neki tulajdonítható jelentéstől, saját céljainkhoz igazítunk hozzá.¹³ Ezen az úton – s íme a másik szélsőség – oda jutunk, hogy alig marad az *Isteni Színjátéknak* olyan sora, melyhez ne lenne hozzárendelhető valamilyen forrás.

Itt meg kell elégednünk a bűnök osztályozására és az első két *canticában* megfogalmazott morális koncepcióra vonatkozó néhány további utalással. Nagy vonalaiban tekintve ez az egyik olyan kérdéskör, melynek vizsgálatakor világosan elkülöníthető egymástól az ókori pogány és a középkori keresztény források csoportja, pontosabban e forráscsoportok szerepe a túlvilág morális rendjének elképzelésében. Egyszerűen fogalmazva: a *Pokol* konstrukciója az antik, a *Purgatóriumé* pedig a keresztény forrásokra támaszkodik.

Közbe kell vetni, hogy ez a szembeállítás természetesen relatíve értendő. Bár – mint erre még visszatérek – a purgatórium elmélete Dante idejében egészen új keletű, már Vergiliusnál is megtalálható a *Purgatórium* egy olyan előképe, mely bizonyosan a költő szeme előtt lebegett. Anchises így írja le a Léthe partján összezsúfolódó lelkeket:

¹¹ PETROCCHI 1989, 121.

¹² ECO 1979.

¹³ Ld. az „Uso e interpretazione” c. fejezetet, ibid., 59–62.

*Hajdani bűneikért most hát kínokkal adóznak,
Így vezekelnék. Van, ki szelek viharába fészítve,
Van, ki viszont vízörvényben függ, vagy belemártva
Lángtengerbe, hogy az perzselje le, mossa ki bűnük.*¹⁴

Hadd tegyek még egy kitérőt. Általános az egyetértés abban, hogy Dante előtt senki sem dolgozta ki olyan részletesen a túlvilág képét, mint ő, s a bűnöknek sem nyújtotta senki az övéhez fogható cizellált osztályozását. Ezt illusztrálandó még egyszer idézem Vergiliust, aki rengeteg bűnt említ szinte véletlenszerűen egymásra halmozva, és felsorolását így fejezi be:

*Ámde ha száz torkom, száz nyelvem volna, s a hangom
Vasból lenne, se győzném mind szóval kifejezni,
Hány bűn létezik, és hány megtorlás van ezekre.*¹⁵

A *Pokol* antik forrásai tekintetében nyilvánvalóan a XI. ének a legfontosabb fogódzó, ahol Dante a *Nikomakhoszi etikából* vett arisztotelészi sémára hivatkozva fejti ki a bűnök felosztását és sorolja be a bűnösök egyes kategóriáit a pokol különböző köreibbe. Pontosabban szólva Dante csak a felosztás elveit, illetve a bűnök hármas osztályozását („*incontinenza*”, „*malizia*”, „*la matta bestialitade*”)¹⁶ veszi át a *Nikomakhoszi etikából*, ahol Arisztotelész a következőket mondja: „*erkölcsi tekintetben három dologtól kell őrizkednünk: a lelki rosszaságtól, a fegyelmezetlenségtől és az állatiasságtól*”.¹⁷

Érdekes ezen a helyen felidézni, mi a pontos formája Dante Arisztotelészre történő utalásának:

¹⁴ Verg., *Aen.*, VI, 739–742 (Lakatos István fordítása); az eredetiben: „*Ergo exercentur poenis veterumque malorum / supplicia expendunt: aliae panduntur inanes / suspensae ad ventos, aliis sub gurgite vasto / infectum eluitor scelus aut exurit igni*”. A felhasznált kiadások: VERGILIUS 1984, illetve VERGILIUS 1972.

¹⁵ Verg., *Aen.*, VI, 625–627 (Lakatos István fordítása); az eredetiben: „*Non, mihi si linguae centum sint oraue centum, / ferrea vox, omnis scelerum comprehendere formas, / omnia poenarum percurrere nomina possim.*”

¹⁶ *If.*, XI, 82–83; Babitsnál: „*mértéktelenség*”, „*örvendés a káron*”, „*bamba baromság*”; Nádasdynál: „*mértéktelenség*”, „*gonoszság*”, „*kegyetlen állatiasság*”.

¹⁷ Arist., *Eth. Nic.*, 1145a (Szabó Miklós fordítása).

*Non ti rimembra di quelle parole,
con le quai la tua Etica pertratta
le tre disposizion che 'l ciel non vole.*¹⁸

Nehéz elhárítani a benyomást, hogy itt Dante lényegében úgy jár el, mintha egy traktátust írna és lábjegyzetet fűzne szövegéhez, megadva – mégpedig itt majdnem szó szerinti idézet formájában – a kifejtett gondolatok pontos eredetét. Ezt a benyomást erősíti a birtokos névmás hozzáfűzése az *Etikához* („*la tua Etica*”), ami akár a mű egy konkrét (saját?) példányára is vonatkozhat. Ez az egyik legexplicitebb és legerősebb módja egy forrás megadásának. De ugyanezt a módszert figyelhetjük meg az ének további, az uzsoráról szóló részeiben is, ahol csöppet sem változik a szöveg értekezésjellege, és előbb általában a filozófia (ami persze nem más, mint az arisztotelészi filozófia), majd pedig újra Arisztotelész, végül a Genézis lesz a hivatkozási alap:

*„Filosofia”, mi disse „a chi la ’tende,
nota non pure in una sola parte,
come natura lo suo corso prende
da divino intelletto e da sua arte;
e se tu ben la tua Fisica note,
tu troverai non dopo molte carte,
che l’arte vostra quella, quanto pote,
segue, come ’l maestro fa il discente;
sì che vostr’ arte a Dio quasi è nepote.
Da queste due, se tu ti rechi a mente
lo Genesi dal principio, convene
prender sua vita ed avanzar la gente”.*¹⁹

¹⁸ If., XI, 79–81; Babitsnál: „Nem emlékeznél már ama szavakra, / mikkel leírja Etikád a három / állapotot, melyet sújt ég haragja?”; Nádasdy Ádám fordításában: „Nem emlékszel a világos szavakra, / melyekkel tárgyalja az Etikád / az égben gyűlölt három hajlamot”.

¹⁹ If., XI, 97–108; Nádasdy Ádám fordításában: „A filozófia, ha jól megérted / – felelte –, több helyütt is rámutat, / hogy a Természet másolja csupán / Istennek tervét és munkálkodását. / Majd nézz utána jól a Fizikádban, / ott azt találod (alig kell lapozni), / hogy munka s művészet csak követi / tanítvány módján a Természetet. / A művészet így Isten unokája! / A Természetből s a munkálkodásból / (idézd föl a Genézis elejét!), / e kettőből kell élnünk s gyarapodnunk”.

Mint látjuk, itt már nincs szó olyan közeli tartalmi megfelelésekről, mint az előző esetben, hiszen az általános filozófiai elvekre való hivatkozás azt a célt szolgálja, hogy a középkori deduktív érvelés szellemében ezekből le lehessen vezetni az uzsora elítélését. A hivatkozás ugyanakkor formailag még precízebbnek, sőt pedánsabbnak látszik, mint előbb, hiszen a költő úgy tesz, mintha egyenesen oldalszámokat adna meg („*alig kell lapozni*”, „*idézd föl a Genézis elejét!*”). Az arisztotelészi *Fizikára* és a *Genézisre* történő egymás utáni hivatkozás pedig azt a gondolatot támasztja alá, hogy a klasszikus filozófia és a Biblia a *Színjáték* egymást megerősítő forrásai.

Természetesen van sok olyan eset, amikor Dante nem jelöli meg forrását, de a forrás majdnem biztosan megadható. Ennek fontos példája az Arisztotelésznél „lelki rosszaságként” (Danténál: „*malizia*”) szereplő bűn felosztása két további alcsoportra:

*D'ogni malizia [...]
ingiuria è 'l fine, ed ogni fin cotale
o con forza o con frode altrui contrista.
Ma perché frode è dell'uom proprio male,
più spiace a Dio; e però stan di stutto
li frodolenti [...].*²⁰

A lelki rosszaságnak tehát a „jogtalanság” („*ingiuria*”) a következménye, melynek két formája az erőszak és a csalás. Dante itt úgy okoskodik, hogy lévén az ész az ember sajátja, az ész segítségével, „racionálisan” elkövetett bűnök súlyosabb megítélés alá esnek, mint az erőszakos cselekedetek. A csalók megvetendőbbek, mint az erőszaktevők. Ennek megfogalmazásakor majdnem bizonyosan szeme előtt lebegett Cicero passzusa: „*Minthogy pedig a jogtalanságot kétféleképpen, azaz vagy erőszakkal, vagy alattomban követik el, az alattomoság mintegy a róka, az erőszak az oroszlán tulajdonsága: mindkettő idegen az embertől, az alattomoság azonban inkább megérdemli a gyűlöletet. Azok követik el a*

²⁰ *If.*, XI, 22–27; Nádasdy Ádám fordításában: „*Minden gonoszság célja: ártani, / akár hamissággal, akár erővel; / [...] / S mert a hamisság tisztán emberi, / Isten jobban haragszik érte, úgyhogy / a hamisak bűnhődnek legalul.*”

legaljasabb igazságtalanságot, akik akkor, amikor a legálnokebbul cseleksenek, úgy tesznek, hogy derék embereknek tűnjenek fel.”²¹

Jegyezzük meg: Dante – csakúgy, mint Tamás, aki az ő szemében is a legnagyobb teológiai tekintély volt – tudatában volt annak, hogy nem lehet teljesen, vagyis nem lehet minden szempontból szétválasztani a szenvedélyeket és az ész, vagy a cselekedetek szellemi és testi aspektusait. Mindenesetre ezen a korláton belül ítélte súlyosabbnak a csalárdságot, mint az erőszakot, s ezen belül vélte súlyosabban büntetendőnek a spirituális bűnöket, mint a testieket, ez utóbbiak elkövetőit akár szánandónak is tartva, ahogyan erről a Francesca-epizód tanúskodik.

2.2.

A *vitium* és a *peccatum* Aquinói Tamás lényegre törő meghatározása szerint úgy állítandó egymással szembe, mint „rossz habitus” és mint „rossz cselekedet”. Arra a kérdésre, hogy a kettő közül melyik a súlyosabb, Tamás azt a választ adja, hogy a rossz cselekedet a súlyosabb, más szóval „*elítélendőbb rosszat cselekedni, mint az, hogy képesek vagyunk rosszat cselekedni*”.²² Nem kevésé fontos a „rendetlenség” vagy „rendezetlenség” („rendetlen cselekedet”, „rendetlen szeretet”) fogalma, illetve a lélek kétféle rendetlenségének megkülönböztetése, melyet Tamás a halálos és bocsánatos bűnök megkülönböztetésére vezet be.²³ A „rendetlen” szeretet, mely „rossz tárgyra” irányul vagy a jót „túl gyengén vagy túl erősen” szereti, kardinális pontja a dantei *Purgatórium* morális beosztásának.²⁴ Ha mindehhez hozzávesszük a főbenjáró vétkek felsorolását, megnevezését és meghatározását (amely szerint ezekből „más vétkek erednek”),²⁵ akkor előttünk áll a dantei *Purgatórium* fogalmi váza.

²¹ Cic., *Off.*, I 13, 41 (Havas László fordítása); az eredetiben: „*Cum autem duobus modis, id est aut vi aut fraude fiat iniuria, fraus quasi vulpeculae, vis leonis videtur; utrumque homine alienissimum, sed fraus odio digna maiore. Totius autem iniustitiae nulla capitalior quam eorum, qui tum, cum maxime fallunt, id agunt, ut viri boni esse videantur.*”. A felhasznált kiadások: CICERO 1974, illetve CICERO 1963.

²² *Summa Theologiae*, I^a II^{ae}, q. 71, art. 3.

²³ *Ibid.*, q. 72, art. 5.

²⁴ *Pg.*, XVII, 95–96: „*ma l'altro puote errar per male obietto, / o per troppo, o per poco di vigore*”.

²⁵ *Summa Theologiae*, I^a II^{ae}, q. 84, art. 3.

Ezek szerint jó okkal kijelenthetjük, hogy filozófiai és teológiai szempontból a dantei *Purgatórium* közvetlen előzményét a bűnökről és vétkekről szóló tamási tanítás jelenti (sokszor szövegszerűen, vagyis abban a formában, ahogyan az a *Summa Theologiae* II/I. részében meg van fogalmazva).

Más kérdés, hogy mennyiben lenne itt megfelelő a „forrás” kifejezés használata, hiszen ezzel kapcsolatban két megfontolás is felmerül. Egyrészt az, hogy a Tamásnál olvasottak elég jelentős része nem más, mint a korban kikristályosodott és Dante számára számos más formában is ismert nézetek világos és rendszerezett megfogalmazása. Másrészt azt is figyelembe kell venni, hogy a bűnök purgatóriumi felosztásától elválaszthatatlan magára a purgatóriumra mint a túlvilág önálló részére vonatkozó elképzelés, melynek megszületésében sokkal több szerepet játszanak a XII–XIII. századi gyónási kézikönyvek, a populáris látomásos irodalom²⁶ vagy a népi hiedelmek,²⁷ mint a magas kultúrából származó filozófiai elgondolások. Vagyis szót kellene ejtenünk a purgatórium Dante idejében még nem is olyan nagy múltú történetéről, ami ezúttal nem lehet feladatunk.²⁸ (Arra emlékeztetek csupán, hogy IV. Ince pápa 1254-ben használja először a „purgatórium” kifejezést, s majd az 1274-es második lyoni zsinat szentesíti a purgatóriumról szóló doktrínát.)

A *peccatum versus vitium* oppozícióval összefüggésben, illetve azzal nagyrészt párhuzamosan, a *Pokol* és a *Purgatórium* világa közötti különbséget olyan további oppozíciók jelzik, mint például véglegesség *versus* ideiglenesség, javíthatatlan *versus* javítható, megbocsáthatatlan *versus* bocsánatos, örök bűnhődés *versus* vezeklés. Míg tehát a véglegesen pokolra került lelkek meg nem bánt és megbocsáthatatlan bűnös

²⁶ A számos szöveg közül, melyben megjelennek a túlvilág népi ábrázolásai, említsük a XI. századból a *Tundal látomását* (*Visio Tnugdali*), vagy 1206-ból a *Thurkill látomását*. Az utóbbi az első olyan szöveg, mely a purgatóriumot a pokolhoz és a paradicsomhoz hasonlóan önálló túlvilági helyként ábrázolja.

²⁷ A halottlátásra, a túlvilági üzenetek közvetítőire és a lelkek halál utáni sorsára vonatkozó folklorisztikus hiedelmeknek a dolog természeténél fogva kevés írásos nyoma van. Ezért is felbecsülhetetlen forrás Emmanuel Le Roy Ladurie monográfiája, mely a későbbi XII. Benedek pápa által folytatott inkvizíciós vizsgálatok alapján leírja a XIV. század eleji okszitán falu, Montaillou teljes lakosságának világképét (LE ROY LADURIE 1997).

²⁸ Természetesen elengedhetetlen ebben az összefüggésben Jacques Le Goff alapvető művére utalnunk (LE GOFF 1981).

cselekedeteikért örök büntetést szenvednek, addig a purgatóriumban ideiglenesen tartózkodó lelkek bűnös, de kijavítható hajlamaikért vezekelnek.

Talán megkockáztatható a következő történeti interpretáció. A bűnök azon két osztályának éles megkülönböztetése, mely a tettek és a hajlamok szembeállításán alapszik, s a középkor évszázadaiban a *Színjáték* megszületéséig hosszú fejlődésen ment át, teológiai fogalmakban fejezi ki azt a szellemi fejlődést, mely elvezetett az ember nevelhetőségébe és javíthatóságába vetett optimista hit kialakulásáig.

Bibliográfia

ABAEILDUS

- 1989 ABAELARDUS, [Petrus], *Etika*, ford. TURGONYI Zoltán, Budapest, MTA Filozófiai Intézet, 1989.

ALIGHIERI

- 1962 *Dante összes művei*, szerk. KARDOS Tibor, Budapest, Magyar Helikon, 1962.
- 1987 ALIGHIERI, Dante, *Divina Commedia*, a cura di Alfredo TROMBETTI, Roberta BALBONI, Bologna, Zanichelli, 1987.
- 2016 [ALIGHIERI,] Dante, *Isteni Színjáték*, ford. NÁDASDY Ádám, Budapest, Magvető, 2016.

AQUINAS

- 1952 *The Summa Theologica of Saint Thomas Aquinas*, translated by the Fathers of the English Dominican Province, voll. I–II, Chicago–London, William Benton, 1952.

ARISZTOTELÉSZ

- 1971 ARISZTOTELÉSZ, *Nikomakhoszi ethika*, ford. SZABÓ Miklós, Budapest, Magyar Helikon, 1971.

BAROLINI

- 2012a BAROLINI, Teodolinda, *Il secolo di Dante. Viaggio alle origini della cultura letteraria*, Milano, Bompiani, 2012. [Eredeti

- kiadása: BAROLINI, Teodolinda, *Dante and the Origins of Italian Literary Culture*, New York, Fordham University Press, 2006.]
- 2012b BAROLINI, Teodolinda, Il multiculturalismo medievale e la teologia dantesca dell'*Inferno*, in BAROLINI 2012a, 157–193.
- 2015 BAROLINI, Teodolinda, Miért írta meg Dante a Színjátékot? Dante és a látomásirodalmi hagyomány, ford. MOLNÁR Annamária. *Filológiai Közöny*, 61 (2015), 462–468. [Eredeti megjelenése: BAROLINI, Teodolinda, Perché Dante scrisse la *Commedia*? Dante e la tradizione visionaria, in BAROLINI 2012a, 193–205.]
- CICERO
- 1963 M. TULLI CICERONIS *De officiis. De virtutibus*, rec. C. ATZERT, Leipzig, Teubner, 1963.
- 1974 *Marcus Tullius Cicero válogatott művei*, vál., utószó HAVAS László, Budapest, Európa, 1974.
- ECO
- 1979 ECO, Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.
- EURIPIDÉSZ
- 1984 *Euripidész összes drámái*, ford. DEVECSERI Gábor, HORVÁTH István Károly, et al., Budapest, Európa, 1984.
- LE GOFF
- 1981 LE GOFF, Jacques, *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981.
- LE ROY LADURIE
- 1997 LE ROY LADURIE, Emmanuel, *Montaillou, egy okszitán falu életrajza (1294–1324)*, ford. JÁSZAY Gabriella, Budapest, Osiris, 1997.

MOORE

- 1899a MOORE, Edward, *Studies in Dante*, vol. II, Oxford, Clarendon Press, 1899.
- 1899b MOORE, Edward, The Classification of the Sins in the *Inferno* and *Purgatorio*, in MOORE 1899a, 152–209.

MORGAN

- 2012 MORGAN, Alison, *Dante e l'aldilà medievale*, Roma, Salerno, 2012. [Eredeti kiadása: MORGAN, Alison, *Dante and the Medieval Other World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.]

PETROCCHI

- 1989 PETROCCHI, Giorgio, *Vita di Dante*, Bari, Laterza, 1989.

SZOPHOKLÉSZ

- 1979 *Szophoklész drámái*, ford. BABITS Mihály, DEVECSERI Gábor, et al., Budapest, Európa, 1979.

VERGILIUS

- 1972 P. VERGILI MARONIS *Opera*, rec. R. A. B. MYNORS, Oxford, Oxford University Press, 1972.
- 1984 *Vergilius összes művei*, ford. LAKATOS István, Budapest, Európa, 1984.

On the Classical and Medieval Sources of the Classification of Sins in the Divine Comedy

After raising theoretical and historical questions on the principles of division of sins, the author discusses the relationship between Dante's poem and the classical and medieval concepts that inspired the *Comedy*. He investigates in this framework the opposition between *peccatum* and *vitium* which is the main difference between the worlds of the *Inferno* and the *Purgatorio*.

**LUCIFER MAGÁNYOSSÁGA.
A GONOSZ SZÍNREVITELÉNEK KERESZTÉNY
FORRÁSAIRÓL¹**

Az alapkérdés közel ezerháromszáz esztendő alatt nemigen változott: a mindenható, végtelen és végtelenül jó Istenben való szilárd hit hogyan egyeztethető össze a rossz gyakori jelenlétének közvetlen tapasztalatával? A jóval (lélek) szemben, tőle függetlenül rosszat (test) alkotó másik teremő eszméjét hosszabb ideig és a kereszténység egészére vonatkozóan nem lehetett fenntartani. A különféle eretnek szekták vagy csoportok (manicheizmus, bogumil és kathar vallásosság stb.) csak ideig-óráig tudták terjeszteni az egyedüli Istenben való hitet gyengítő dualista vagy ilyen irányba mutató tanaikat. A *Commediában* azonban Beatrice határozottan elűzte az őket szimbolizáló rókát az egyház Krisztus vontatta szekereétől. A kérdés ugyanakkor a szigorú monoteizmus (mint amilyen Dantée volt) követelményei szerint nehezen volt megválaszolható. A rossz nem származhat Istentől, de független sem lehet tőle. A kettős határolás kizárása után nagyjából három lehetséges megoldás kínálkozott: az ellentétek egybeesése (*coincidentia oppositorum*, misztikusok); az a felfogás, miszerint a gonosz csak passzív rezisztencia vagy nem is létezik (neoplatonizmus); végül a gonosznak az ember szabad akaratával való összekapcsolása (*liberum arbitrium*, skolasztikusok).

Fogalom és kép divergenciája

A középkori keresztény Európában a jó és rossz viszonyának beállítása aszerint is elkülönült, hogy a kérdést kik és milyen környezetben vagy céllal vették elő, s kinek akartak szólni. Az évszázadok során a vele való elméleti, teológiai foglalkozás és a rossz művészi ábrázolása külön pályán haladt. A gondolat és a (valóságos vagy a képzeletben felkelteni akart) látvány jól érzékelhetően elkülönült egymástól. A szétcsúszást szociológiai okok is erősítették. A „népszerű” oldalon a prédikációkban,

¹ Dante műveit az alábbi kiadásokból idézem: ALIGHIERI 1965; ALIGHIERI 2012; ALIGHIERI 2014 és ALIGHIERI 2016.

templomok freskóin, domborműveken, irodalmi alkotásokban, folklórban és szentéletrajzokban testet öltő aktív Gonosz lényeges vonásaiban különbözött attól az alaktól, akit a teológiai spekulációk állítottak olvasók elé. Az előbbi általában félelmetes, a kárhozat fenyegető közelségének és realitásának tudati állapotát tükröző, látványra undorító szörny volt, az utóbbi meg-megújulóan (neo)platonikus tulajdonságjegyeket hordozó ártalmatlan figura, akivel kapcsolatban Órigenész óta folyamatosan mindmáig felvetődik az általános megváltás (*apokatasztaszisz*) lehetősége: a gondolat, hogy Krisztus műve a Gonoszra is vonatkoztatható, s így a jövőben teljes mértékben visszaállítható lesz az eredeti, az általánosan jó és békés állapot. A Pszeudo-Dionüszioszt² fordító, a görög nyelvet kitűnően ismerő ír szerzetes, Eriugena például olyan végső világkorszakot látott maga előtt, amelyben az egész kozmosz visszatér Istenbe (*theószisz*), még a megtisztult természetű ördög is, aki nem szűnik meg létezni, de megszűnik ördögnek lenni.³

Nem ilyen a széles körben terjeszteti kívánt írói, prédikátori vagy művészi képzelet szülte alkotások ördögalakja. Egy Marcus nevű ír vándorszerzetes a lejegyzője a középkorban igen népszerű, általa latinul írt, de több nyelven elterjedt, *Visio Tnugdali* című látomásnak (1149),⁴ amely a túlvilágon is járt címszereplő lovag történetét meséli el. Ezt a művet ismertsége miatt a túlvilágjárás és látomásirodalom fontosabb forrásai közé szokták sorolni. A rövid mű tizennegyedik fejezetében feltűnő ördögalak összehasonlítható Dantééval (*If.*, XXXIV, 20–80), aki forrásként használhatta ezt

² ERIUGENA 1975, 130. Dante a *Paradicsomban* kétszer is megemlékezett róla: „*aki még élve, lent, látta belülről / az angyalok fajtáit s ténykedését*” (*Pd.*, X, 116–117; Nádasdy Ádám fordítása), majd elismerte, ő maga úgy nevezte el és osztotta be a rendeket, ahogyan a görög teológus az égi hierarchiáról szóló művében (*Pd.*, XXVIII, 132). A mű Eriugena általi latin fordításában a Gonosz nem ölt semmiféle konkrét alakot, lényegében említésre sem kerül, nevei közül a *diaboli* alak egyszer fordul elő (VIII, 431).

³ ERIUGENA 1995, II, 182. A *La nature créée en créatrice* részben: „*Mais si l'effet n'est rien d'autre que sa cause qui se crée en lui, nous pouvons donc en déduire que dieu se crée en tant que Cause dans ses effets.*” (687C). *Deus omnia in omnibus* (1Kor 15, 28): Isten legyen minden mindenben. Néhány fontos idézet: „*omnia quae facta sunt in Deo, Deus sunt*”, „*omnis visibilis et invisibilis creatura theophania, id est divina apparitio, potest appellari*”: Isten önmagát alkotja meg minden teremtményben; RUSSELL 1999, 81–89 és 272–273. Danténál az angyalrendek, Beatricéhez hasonlóan, felfelé néznek, az alattuk lévőket uralják és vonzzák, mint Isten vonzza őket („*tutti tirati sono e tutti tirano*”, *Pd.*, XXVIII, 129; vö. *Pd.*, V, 5–6.).

⁴ SHADE 1869, 14–16.

a megjelenítést is. A közhelyes hasonlóságon – mint amilyen a hatalmas méret, a Lucifer név (Danténál ez csak egy a sok közül), s a megállapítás, hogy ő is Isten teremtménye – kívül azonban szinte nincs több közös elem. A dantei Lucifer-ikonográfiában nem találhatók meg sem az ábrázoláshoz használt félelemkeltő, torz testrészek (ezer kéz, lándzsahosszúságú körmök, hosszú és széles csőr, szöges farok), sem a parázsként izzó szem, a lángot okádó száj, sem a szörny fűjtatása (gyehennába szétfűjja, majd kénes beleibe visszaszívja a lelkeket), sem a fekvő, leláncolt testhelyzet. A pokol mélyének háromfejű és hatszárnyú Dise nemcsak az ábrázolás motívumait tekintve különbözik a másfél száz évvel korábban poklot járt vándor által látott félelmetes alaktól. A Lucifer/Dis által az olvasóban felkeltett indulat is alapvetően más. A *Commedia* nem azt hangsúlyozza, hogy a Gonosz Isten első teremtménye, hanem azt, hogy egykor nagyon szép ábrázatú volt, s most hatalmas ugyan, de szörnnyé deformálódott, és tehetetlen állapota miatt leginkább szájalomra méltó.

A képzőművészeti példák esetében is csak külsődleges hasonlóságok mutathatók ki. A templomokban lévő, Dante által jól ismert XII–XIII. századi utolsóítélet-ábrázolások (mint Coppo di Marcovaldo mozaikja a firenzei Battisteróban [1. kép], ahol a költőt keresztelték, vagy a tuscaniai Santa Maria Maggiore-templom [2. kép] apszis fölötti freskója) általában pusztító hatalommal rendelkező monstrumnak láttatják Lucifert, aki tele van dinamizmussal, szinte minden testrészével forgatja maga körül a nálánál sokkal kisebb és neki kiszolgáltatott embereket. A veszélyes Anti-Pantokrátor fölött, úgy tűnik, sem Isten, sem Krisztus nem aratott megsemmisítő győzelmet, még „él”, tevékenykedik, és félni kell kisugárzó erejétől. Különösen éles az ellentét a közvetlenül fölötte lévő mennyországi jelenettel összevetve, ahol Krisztus és tanítványai mozdulatlanul, merev tekintettel ülnek egymás mellett. Giotto Scrovegni-kápolnában lévő *Utolsó ítélete* (1306 [3. kép]) is más tudati és lelkiállapotot idéz fel, mint a síró, nyálzó költői rémalak.⁵

Dante a verbális és vizuális hagyományból készen kapott elemek közvetlen újrahasznosítása helyett a nehezebb utat választotta. Túlvilági utazásakor a pokol mélyén olyan sátánt látott, akinek külső és belső tulajdonságai inkább a skolasztikusok írásaival egyeznek, semmint a

⁵ Giotto művészi törekvéseit Dante nagyon közel érezte a sajátjához, tudatában volt annak, hogy a festő éppúgy új korszakot nyit a képi ábrázolás történetében, mint ő, a két Guido után, a költészetben. Ebben az esetben mégsem követte őt.

művészek ördögábrázolásaival. Nem a hozzá műfajilag közelebb álló, irodalmi és ikonográfiai sémákat építette bele *Commediájába* (bár erre is találunk példákat), hanem a számára fontos teológiai hagyományban meglévő Lucifernek adott látható és tapasztalható formát, amelyben az exoterikus irány egyes motívumai megváltoztatott tudati és lelkiállapotnak rendelődtek alá. Dante főleg Aostai (Canterburyi) Szent Anzelm és Aquinói Szent Tamás teológiájára⁶ alapozott gondolati pillérekre építette az általa bőségesen és előszeretettel felhasznált képi elemeket.⁷

A „neoplatonikus-skolasztikus” ördög színrevitelével Dante a maga területén merész újtónak bizonyult. E tekintetben a humanista-reneszánsz (Leonardo Bruni, Ficino, Michelangelo) időszak vidám teológiájának közvetlen előzménye. Az emberi méltóság egyik legfontosabb feltétele akarátának szabadsága, nincs olyan külső és fölötte álló erő, amelyik determinálni tudná választását (nemcsak az ördög, de még Isten sem képes erre).

A pokol kegyetlen kízó erőire gondolva és a fő Gonosz mélyben elhelyezkedő hatalmas alakját felidézve meglepőnek tűnhet az állítás: Dante művében a sátánt a kozmosz működésének perifériájára szorította. Nem látta őt Krisztus, amikor pokolra szállt (*If.*, IV, 52–63), nem beszélt róla Beatrice Merkúr egében, amikor a világmindenség örök és időnek alávetett dolgait mutatta be (*Pd.*, VII). Aktív időszaka még az ember teremtése előtt végleg befejeződött, Krisztus vele folytatott, az evangéliumokban gyakran idézett harcai hivatkozások formájában is alig kaptak helyet a *Commediában*.

A *daemones*, *daemonia* valamilyen alakja az Újtestamentumban hatvannégyszer fordul elő.⁸ A szó jelentése evangélistánként jelentősen vál-

⁶ Azért lázadtak, mert még nem ismerték teljesen Istent, aki nem teremtett gonoszt. A bukott angyalok a teljes kar tizedrészét képviselték. Helyükre kerültek a szentek: „*Dico che di tutti questi ordini si perderono alquanto tosto che furono creati, forse in numero della decima parte: alla quale restaurare fue l’umana natura poi creata.*” (*Cv.*, II v, 12). Az angyali rendekhez való tartozás kérdésében Dante eltérni látszik a *doctor angelicustól*, aki az első bűnös angyalt a kerubok közül származtatta, míg Dante Lucifert három pár szárnyal ábrázolta, amennyi az Atyát szemlélő szeráf szárnyainak száma (a keruboknak két pár szárnyuk van).

⁷ A dantei ördögikonográfiáról: PASQUINI 2013, 267–288.

⁸ A gör. *daimonion* (pl. Mk 1, 34, ‘gonosz szellem’, a ‘démon isteni ereje’) hatvanháromszor, a *daimón* (a ‘szétválasztani’, ‘szétosztani’ igéből, platóni közvetítő istenek és emberek között) egyszer (Mt 8, 31) fordul elő.

tozik, illetve lényegében ugyanarra a *significatumra* más kifejezések⁹ is utalhattak. A szinoptikusok nagy súlyt fektettek Krisztus személyes harcának, megkísértésének (Mt 4, 1–11) és ördögűző tevékenységének (ez utóbbi főleg Márknál) a részletes bemutatására. Szerintük az ördög elleni harc elkerülhetetlen s olyan nagy, hogy az egyház nem képes egyedül sikerre vinni. Mindenki támogatásra érdemes, aki a küzdelmet magára vállalja. Volt eset, amikor Krisztus tanítványai felsültek ördögűzési kísérletükkel (Mk 9, 28–29), máskor pedig ez a kívülállóknak sikerült (Mk 9, 38–39).

Ezek a témák Danténál másodlagossá váltak mind Krisztus, mind a keresztény világ vonatkozásában. Működésének jelentőségét a XIV. század hajnalán a teológusok már nem abban látták, hogy a Megváltó értünk is megvívta és megnyerte a döntő csatát a Gonosz ellen. Sőt, a megváltás a Rossz történetében nem volt mindent eldöntő esemény. Lucifer hatalmának megsemmisítése még Ádám teremtése előtt bekövetkezett. A letaszítás következményeit az utasok jelentős geofizikai változásokban is tapasztalhatták. Az ember teremtésének a helye, a földi paradicsom éppen az ő bukásának köszönheti kialakulását. A pokolból a hegy lábához az ő szőrös testét eszközként használva vezetett a tisztaság állapotába visszatérő Dante útja. Lucifer lett ugyan az alvilág ura (antik reminiscenciákkal: Dis, Pluto, Hádész), de Mephisztótól eltérően egyetlenegy percet sem töltött a föld felszínén az emberrel közösen. A bűnbeesést nem lehet közvetlenül az ő nyakába varrni.

Az emberiség üdvözülésének történetében döntő esemény a megváltás, de statisztikai adatok egyáltalán nem igazolják, hogy általa az egyes ember erkölcsi szempontból jobbá vált volna. Hiába aratott Krisztus sorsdöntő győzelmet az ördög felett, mi ezáltal nem váltunk kevésbé bűnössé.¹⁰ Ellenkezőleg, a rossz politika miatt nemhogy felemelkedne, inkább tovább romlik a világ, kiveszett belőle minden tisztesség.¹¹ De ehhez az ördögnek nemigen volt köze.

1300 tavaszán a pokol bejáratánál Dante a közönyösök hatalmas tömegét látva meglepődött azon, hogy már ennyi embert pusztított el a

⁹ ‘Tisztátalan, rossz, megtévesztő szellem’, ‘gyengeség szelleme’ és hasonló, hat alkalommal.

¹⁰ Ld. Kelemen János tanulmányát ebben a kötetben, fent, 9–23.

¹¹ Pg., XVI, 58–60: „*Lo mondo è ben così tutto diserto / d’ogne virtute [...] / e di malizia gravido e coverto*” – mondja Marco Lombardo.

halál (*If.*, III, 56–57). Az *ignavi* bűne más típusú hiány vagy mulasztás, mint a lényegében ártatlan pogány *spiriti magni*¹². Az előbbiek nem éltek az embert emberré tevő fajspecifikus adottságukkal. A jó és rossz közötti választás elkerülésével helyezkedtek szembe a teremtettség rendjével. Önként lemondtak arról, hogy Isten képmásai, *analogonjai* legyenek s öröklétre számíthassanak.

Az Úr hatalmát megtörni igyekvő bukott angyal régmúltba tétele, izolálása élesen rávilágít az igazi problémára: az egyes ember önmagának való sorsszerű kiszolgáltatottságára. A legnagyobb veszély a bennünk lévő szeretet céltévesztése. A cél kijelölését, az érte való küzdelmet senki sem kerülheti el. A rossz „rendszeri helye” egyébként Krisztus előtt is, után is ugyanott maradt: nem a „külső” világban, hanem az ember *pars intellectivájában* vagy szabad akaratában. A küzdelem kimenetele, mint láttuk, nem csak kereszténység kérdése, de a megváltott ember számára sokkal nagyobb a tét, és ezzel együtt a felelőssége is megnőtt. Krisztus pokolra szállása véglegessé tette a túlvilág szerkezetét: a földrengés (*If.*, XXI, 114) ledöntötte a pokolból kivezető utat (az ördög kiszabadulásával sem kell többé számolni), s egyben kitárta a mennyország kapuját. Ezzel az üdvözülésre törekvő ember céljai elérésére erős meghívást kapott (*Pd.*, VII, 48: „*per lei tremò la terra e 'l ciel s'aperse*” – „a föld megrengett, ám a menny kinyílt”).¹³ Más kérdés, hogy ezzel mennyien éltek és élnek.

Libertas peccandi

Az ördöggépet illetően Dante leginkább János evangéliumából merített: „*princeps huius mundi*”.¹⁴ Az „e világ fejedelme” elnevezés kivonta viselőjét a spiritualitás szférájából, deszakralizálta és megszüntette transzcendens minőségét. Még félig égi entitásként sem kaphatott

¹² Az V–VI. századig keresztény szerzők vitatkoztak azon, vajon üdvözülhettek-e a pogány kitünőségek, pl. Platón. Vajon Krisztus zsidó őseivel együtt őket is kivitte a pokolból?

¹³ Nádasdy Ádám fordítása.

¹⁴ Jn 12, 31 („*Most vetik ki ennek a világnak a fejedelmét*”); 14, 30 („*Rajtam nincs hatalma*”); 16, 11 („*világ fejedelme ítélet alá esett*”). Danténál: „*la città c'ha nome Dite*” (*If.*, VII, 68); „*re[x] [...] inferni*” (*If.*, XXXIV, 1); „*lo 'mperador del doloroso regno*” (*If.*, XXXIV, 28).

szerepet, mint a szókratészi-platóni *daimón*,¹⁵ aki időnként eltávozott, majd (másban) visszatért, vagy a latin *genius*, vezető szellem, hanem az emberi társadalom szintjén maradt. Ebből a szempontból története a pogány istenekére emlékeztet. A keresztény éra kezdetén az apologéták vádolták ezeket (és követőiket) azzal, hogy nem valódi istenek (akiket imádnak), hanem csak különleges tulajdonságokkal, hatalommal rendelkező egykorvult emberek. (Így vált lehetővé, hogy az istenek hősként vagy uralkodóként bekerüljenek a zsidó-keresztény történet szemléletbe.) A sok egyes gonoszság és rosszaság nem egyesül magasabb formában egységes és aktív szellemi létezővé, aki Isten valódi antagonistája lehetne. De a „lenti” valóságban benne van, a negatív világ sem működik rendezettség nélkül.

Pontosan fordított a helyzet az igazi, a jó hatalom oldalán. Az égi királyság (*malacoth*, héb. *mamlacoth*,) serege urának akarata szerint a teremtésben intelligenciák működtek és folyamatosan működnek közre. A létrejövő és fennálló élet időszakában nincsenek külső gonosz erők, csakis jók. Az angyalok (és az emberi lélek) elsődleges teremtmények, Isten együttműködő társai (feudális terminológiával *committensei*, *comesei*, „grófjai”), akik az égitestek mozgásával és fényével a tulajdonságok nélküli őanyagból (*materia*) és formáló erőből, példából (*virtù informante*) saját maguk alakították ki a négy elemet és az ezek változó összetételével létrejövő világot. Az így kialakuló élet két rend szerint szerveződik, az elsődleges mellett vannak másodlagos teremtmények, mint a növények, az állatok, akikre hatnak, s akiket fentről kapott törvények irányítanak és vonzanak:

*L'anima d'ogne bruto e de le piante
di complession potenziata tira
lo raggio e 'l moto de le luci sante.*¹⁶

Az állatok hierarchiájának csúcsán a magasságelv alapján a madarak helyezkednek el, amelyek a leginkább képesek legyőzni a Luciferhez vonó gravitációt. Az égi mozgásoknak való engedelmesség, a

¹⁵ PLUTARKHOSZ 1985, 61–112.

¹⁶ *Pd.*, VII, 139–141; „Az állatok, növények lelkeit / az anyag-elegekből kelti föl / a csillagok mozgása, égi fénye.” (Nádasdy Ádám fordítása).

tulajdonságaikban felfelé való törekvés vagy a fényre való válaszolás határozza meg az inorganikus világ méltóságát.

Danténál nincs, nem lehet *male naturale*. A természeti világban a Rossz nem rendelkezik autonóm mozgási energiával. A rossz dolgok energiája pusztán helyzeti lehet, amelyet alapvetően a két szélső ponthoz viszonyított pozíció határoz meg. A helytelenség fő vonása és kifejezője valamely pozitív dolog nemléte. A sötétség a fény hiánya, a durvaság a szellem általi megmunkáltság hiánya, a súly a felemelkedésre való kép telenség, ami a bukást okozó, súlyok által összeszorított Lucifer vonzása. Maga a gravitáció fizikai törvénye (alakító erő) ugyanakkor az isteni-angyali rend működésének a része. (Erkölcsei oldalon a büntetés-jutalmazás elve felel meg neki.)

A tárgyakkal nem hatalmuk, hanem égi akarat által meghatározott tulajdonságaik és „rendszer-tani” helyük van. Referenciapont az Istenhez való viszony, de az, hogy a kapcsolat milyen konkrét módon keresztül ölt testet, másodlagos. Hasonlóan a szimbólumokhoz, ugyanazt a lényeg-et kifejezhetik mind a hozzá alakilag hasonlóan (*katafázis*), mind az eltérőn (*apofázis*) keresztül. Az égi hatalom működése közben néha más célra is felhasználja ugyanazt a dolgot vagy teremtményt. Az Évának keserű ételt kínáló kígyó, akinek az asszony hitt (*Pg.*, XXXII, 32), és aki ezáltal rossz irányba vitte dolgainkat, az ellenfelünk („*avversaro*”, *Pg.*, VIII, 95). Ugyanő barátunk lesz,¹⁷ amikor Isten büntető akaratát hajtja végre.

Gyökeresen eltérő a helyzet a gonosz megjelenésének igazi színtere, a tudattal rendelkező erkölcsi lény esetében. A *male morale* erejét, aktivizását a hétköznapi tapasztalat, illetve magának a pokolnak a léte is bizonyítja. A keresztény üdvtörténetnek négy főszereplője van: Isten (mint Atya), Isten-Ember (Fiú), a korporatív ember (Ádám-tól Krisztus első, majd második eljövetele-ig), végül a Gonosz; erejük, egymáshoz való viszonyuk kifejeződése maga a történelem.

A még az atyák (I. Gergely pápa) által kezdeményezett „*riscatto*”¹⁸ versus *sacrificio*”-vita a skolasztika idején az utóbbi győzelmével eldőlni látszott. A Gonosz és társai lassanként alig lettek többek, mint a jogos büntetés végrehajtásának akarattalan eszközei. Az engesztelő vagy helyettesítő elégtétel (*satisfactio vicaria*) tanát Dante főleg Szent Anzelmtől

¹⁷ *If.*, XXV, 4: „*Da indi in qua mi fuor le serpi amiche*”.

¹⁸ Kb. ‘visszavásárolni’, lat. *re-ex-captare*, szinonimája a *redimere*, lat. *redimo*, *redemptio*.

(*Cur Deus homo*,¹⁹ *De casu diaboli*²⁰) tanulta. A doktrína szerint a jónak teremtett eszes lények kivétel nélkül birtokolták a helyességet. Isten nem kényszerítette az angyalokat és az embereket a jóban való megmaradásra. Szabad akaratuknak nem volt előzetes feltétele, még az sem, hogy meg kell maradni a jóban. Először az ördög helyezte saját kellemességét (*commodum*)²¹ az isteni igazságosság (*iustitia*) fölé, vagyis külső ok nélkül, pusztán egoizmusából vétett az univerzum harmóniája ellen. Bukásával bevezette a világba a rosszat, amit terjeszteni akart, és sikeresen megkísértette Ádámot és Évát. Az Istennel harmóniában teremtett első emberpár is szabad akarattal rendelkezett. A bűnbeesés az ördög praktikái nélkül is bekövetkezhett volna. A szakadás, elidegenedés, megromlott viszony állapotában és időszakában az Úr az ördögnek limitált hatalmat adott az ember büntetésére.

Isten azonban igazságosságból és irgalomból vissza akarta állítani eredeti formájában a bűn által deformált kapcsolatot. Mivel az emberiség „a végtelen fölséget sértette meg”, saját ereje által nem tudott volna kitörni az elesettség állapotából. Nem nyújthatott olyan végtelen elégtételt, amellyel kiengesztelhetné volna Teremtőjét. Szabad és önkéntes „ajándékunknak” ráadásul arányosnak kellett volna lennie az elkövetett bűnnel, tehát nagyobb, mint az egész emberiség. Ez elvileg maga Isten lehetne, de ő önmagát nem ajándékozhatja meg, s a felajánlásnak egyébként is ugyanabból a fajból kell kikerülnie, mint az adós(ság). Az egyetlen lény, aki képes erre, az Isten-Ember. Krisztus önkéntes elhatározásából²² vállalta magára az áldozatot (*sacrificio*), nem az Atya parancsára (a doktrína kivonta Istent a fia halálát okozó kegyetlen bírószerpéből).²³ Ez az áldozat az elégtétel (*satis-facere*), amely kiengesztelte

¹⁹ CANTUARIENSIS 1993.

²⁰ CANTUARIENSIS 2001, 460. A tanítvány kérdésére, hogy miért lázadt a rossz angyal, a Mester válasza: „*Ennek az akarásnak nem volt más oka, amely valamennyire is hajította vagy vonzotta volna, hanem önmaga volt önmaga számára a létesítő ok és, ha mondhatjuk, az eredmény.*” (Dér Katalin fordítása). A rosszakaratnak az ember esetében sincs önmagán kívüli oka (*sui causa*).

²¹ *Cum-modus*, ‘mértéknek megfelelő’.

²² Dante: „*al Verbo di Dio discender piacque*” (*Pd.*, VII, 30), s egyesült az Istentől eltávolodott emberi természettel. Nemcsak a Fiúnak *tetszett* a földre lejönni, hanem az Atyának is ez az áldozat (*Pd.*, VII, 47).

²³ CANTUARIENSIS 1993, 66: „*Tehát nem Isten kényszerítette a halálra Krisztust, aki [...] maga vállalta a halált [...] azért az engedelmességért, amivel megtartotta az igazságot*

Isten jogos haragját. (Az ördög viszont kísértés nélkül vétkezett, s nincs ugyanabból a fajból való másik képviselő, aki megváltaná. Isten nem egyesül az ördögi természettel, Anzelm szerint lehetetlen, hogy ő is viszszaerüljön a kegyelembe.)

Dante a *Paradicsom* hetedik²⁴ énekében fejtette ki részletekbe menően szoteriológiai alapvetését, amikor Beatricével a Merkúr²⁵ egében tartózkodott. Isten az ember lelkét közvetlenül teremtette (*Pd.*, VII, 67), megkapta mindazokat a kiváltságokat (VII, 76–77), amelyeket az angyalok. Az angyali és emberi állapot meghatározó eleme a szabad akarat. A belőle szükségszerűen következő elhatározás előtt jó és rossz példák egyaránt sorakoztak. Az Atya ellen fellépő Lucifer és a Fiút eláruló Júdás *exemplum*, nem pedig az ember döntését meghatározó negatív hatalom. Mivoltukból következően Ádám és Éva számára meg volt adva a lázadás lehetősége, de tudniuk kellett, hogy ezzel örökre elvesztik a paradicsomot. Dante kérdésére, hogy mi volt Isten haragjának az oka, Ádám nem tolta át a bűnbeesés felelősségét az asszonyra (mint a Bibliában) vagy az ördögi megkísértőre, azaz végső soron magára Istenre. Nem a fa gyümölcséből való evés volt az igazi ok, hanem az, hogy túllépték

[...].” (Dér Katalin fordítása).

²⁴ A lelki hármasság és a testi négyes összege, a hét magának az embernek a száma, akit döntő módon erkölcsi mivolta határoz meg: erényei és bűnei. A költő mindhárom *cantica* hetedik énekében rendszeresen megadja az ott tapasztaltak üdv történeti okát. *Pokol*: Mihály arkangyal letaszította az égből a lázadó angyalokat (*If.*, VII, 11), a bűn Lucifer felé húz (*If.*, VII, 21); *Purgatórium*: Vergilius elmagyarázza Sordellónak, miért olyan a kereszteletlen erényesek és gyermekek Limbusa, mint amilyen (*Pg.*, VII, 22–36); *Paradicsom*: Beatrice feltárja a bűnbeesés és a megváltás titkát (*Pd.*, VII, 25–51), s választ ad a miértre (*Pd.*, VII, 52–120). A *Pokol*ban az olvasó a kilencből már a negyedik (a fősvényekre bőven számolva is csak 99 sor jut) és az ötödik körben tart, a *Purgatóriumban* viszont a kilencből még az elsőn sincs túl. Mennyiségi szempontból feszültség van a túlvilági valóság rész kiterjedése és az annak leírására szánt tercínák száma között. A *Paradicsomban* e kettő egyensúlyba kerül, a nyolcadik ének már a Vénusz egeről szól. (Az egyes körök bemutatásának matematikai átlaga kb. három és fél ének, 490 hendecasyllabus, az énekeket alkotó sorok száma 115 és 160 között változik, az átlag 142,33.)

²⁵ Mercurius vagy Hermész az antik mitológiában az istenek hírvivője, aki kapcsolatot létesít a távoli, ismeretlen, tapasztalat fölötti és az ésszel felfogható, e világi között. A görög nevével összekapcsolódott hermeneutika szó az üzenet megértésére vonatkozik. Dante számára Beatrice *Hermész*, aki a „sors üzenetét” (Martin Heidegger) hozta, s kimondta a megváltás titkát.

a világosan kijelölt határt.²⁶ Csakis Ádám tehet róla, hogy nem maradt meg a számára adott keretek között, hanem nagyravágyásában megzavarta a rendet. A gonosz az ő elhatározásában volt, vagy, pontosabban, gonoszul határozott. Elegendő volt egyetlen bűn, hogy az ember többé ne hasonlítson Istenre.

Hogyan vezethet vissza az út? Beatrice két lehetőségről szolt: a nagyvonalú isteni megbocsájtásról (*cortesia*: *Pd.*, VII, 91),²⁷ illetve arról, hogy az ember bűnével arányos szenvedéseivel elégtételt ad Istennek (*sodisfar*: *Pd.*, VII, 93, 98, 102).²⁸ Az előbbi önmagában nem tenné jobbá az embert, az utóbbira viszont képtelenek vagyunk, mivel nem tudunk olyan mélyre merülni a szenvedésben, amilyen magasra akartunk törni örülségünkben. Isten saját bölcsessége szerint az egyetlen lehetséges módot, vagyis a kettő kombinációját választotta: Krisztusban önmagát feláldozta (*Pd.*, VII, 115: *dar sé stesso*), s így emelte fel eszes teremtményét, hogy az képes legyen hozzá visszatérni (*Pd.*, VII, 116: *l'uom sufficiente a rilevarsi*). Ez mind Dante személyes útjának, mind művének a célja: visszajutni a paradicsomba, újra halhatatlanná és boldoggá válni, s ehhez segíteni majdani olvasóit.

A világmindenség visszavételéért folytatott küzdelemben az ördögnek nem lehet aktív szerepe. Sőt, szenvedés okozásán kívül (az is csak a pokolban) szinte semmilyen szerepe nincsen. A főbűnösöktől eltekintve még az elkárhozottak féken tartásáról sem ő, hanem delegáltjai gondoskodnak. Semmilyen reménye sincs, hogy újraszervezze csapatait.

Különböző dologból ugyanaz az esemény származott: nemcsak Istent engesztelte ki, hanem a zsidók is örültek a „felforgató” Krisztus halálának. Nyitva maradt azonban a gyilkosság földi igazságszolgáltatás szerinti megbüntetése. A Beatricét is inspiráló *viva giustizia* Titusnak adta a bosszúállás dicsőségét, aki a jeruzsálemi templom 70-ben történt lerombolásával és a zsidók szétszórásával megtorolta rajtuk (*Pd.*, VI, 88–90)

²⁶ *Pd.*, XXVI, 117: „*ma solamente il trapassar del segno*” (‘kizárólag a jelen való túl-lépés’).

²⁷ A szó a feudális udvari úr–szolga viszonyra utal. Akkor jön létre *udvar*, ha az erősebb kegyet gyakorol.

²⁸ Totális monoteizmusában Dante meg sem említette a kérdésről folytatott teológiai vita másik, *riscatto*-elméletét, amely szerint Isten alkut kötött a sáttánnal. Az adott vált-ságdíj maga az ember-Krisztus volt. Ez feltételezte volna, hogy a Gonosz legalábbis annyira erős, hogy alkut kelljen vele kötni vagy ilyen „hálapénzt” kelljen fizetni neki.

Krisztus elárulását és keresztre feszítettetését. Maga az áldozat általánosságban már előre jelezte²⁹ a később bekövetkezendőket. (A menórák, kürtök és táblák római katonák általi elhurcolásának jelenetét Dante valószínűleg látta Titus római diadalívének belső domborművén. A kapu oldalsó részeit éppen a Dantét megelőző században védőfalba építették.)

Név és alak

Jóllehet a sátán e világi szintéren nem játszik valóságos szerepet, de az isteni rend megzavarását előidéző rossz emberi döntés, szándék és cselekedet sokféle és a hagyományban ismétlődő formát ölthet magára. Ezeket az ördög fenomenológiájának is tekinthetjük. Dante a rossz dolgok perszonifikálásának és szimbolizálásának gazdag tárházát mutatta be: kaphat mitológiai-emberi (*meretrix*), hagyományos ördögi (attribútumai: karom, szarv, búz, kék szín stb.), természetes (kígyó, nőstényfarkas, róka) vagy hibrid (hárpiák) állati és nagyon sok másféle alakot (*ubique daemon*).

Az ördög tulajdonnevei elsősorban a zsidó-keresztény és görög-latin hagyományból származtak. Dante a szolgálatába szegődött alakok meghatározására is innét merített (Kharón, Minósz, Kerberosz, kentaurok stb). Másutt új, beszédes nevet adott neki és nekik. Dante bátran a „falra festette az ördögöt”, nem volt semmiféle aggálya a Gonosz nevének kimondása miatt, ámbár szívesebben használt körülírást, ami a költő számára lehetőséget nyújtott új referenciák bevezetésére, a téma gazdagítására.

A középkorban leggyakrabban használt *Lucifer(o)* elnevezés a *Commediában* csak kétszer olvasható, mindkét alkalommal az első *canticában* (*If.*, XXI, 143; XXXIV, 89). A Dante útját akadályozó három vadállat mindegyikének a neve „l” betűvel kezdődik, mint a „főnöké”: *lonza*, *leone*, *lupa*. A „*Satàn*” egy sorban kétszer olvasható (*If.*, VII, 1). A *Pokol* hetedik éneke pontosan Dante által sem értett nyitányának a jelentése meglehetősen homályos. Pluto szavaiban még egy félelmet keltő indultszo és az *aleph*, a héber ábécé első, Istent jelentő betűjének elferdített változata hallható. A megtevesztés mestere saját maga kiáltott sátánt.

²⁹ A szinoptikusoknál Krisztus itt nemcsak a templom pusztulásáról, hanem arról is beszélt, hogy jönnek majd olyanok, akik az ő nevére hivatkozva akarják félrevezetni az embereket, de tanítványai ne higgyenek az álmessiasoknak, álprófétáknak, álkrisztusoknak (Mt 24, 1–28; Mk 13, 5–20; Lk 21, 6).

A hatodik és a hetedik ének határán (*If.*, VI, 115–VII, 2) három olyan, egymást követő sor található (torz tercina), amelyekben a „*gran nemico*” (utalás a „földalatti” gazdagság mérhetetlen vágyára) neve négyszer fordul elő, Pluto–Satàn–Satàn–Pluto sorrendben. Kétszer Dante nevezi meg így őt, a közöttük lévő sorban pedig maga a negyedik kör öre szólal meg.

A csak a *Pokol*ban előforduló (hatszor) *diavol(o/i)* nem konkrét személyt jelöl meg, kétszer határozatlan névelővel (*un*) áll, egyszer többes számban. Hozzá hasonlóan általános értelmet kapott a *demonio* is: általában a kárhozott lelkek felvigyázóinak a foglalkozásneve. A *Pokol*-ban hétszer fordul elő, háromszor tulajdonévvvel együtt (Caron, Cerbero, Gerione), a *Purgatóriumban* egyszer (*Pg.*, XIV, 118), itt inkább belülről rossz irányba vezető szellemet jelent, mint néhányszor korábban is (pl. *If.*, XXXIII, 131). A démonok fejedelme Belzebù (egyszer: *If.*, XXXIV, 127).

A pogány kultúrához kapcsolódó nevek közül a legfontosabb a Vergilius (*Aen.*, VI, 127) által is használt „gyászteli” Dis (Hádész). Egyedül a *Dite* (*If.*, VIII, 68) került a verssor kiemelt helyére, rímbe. (A *Lucifero*, *Satana*, *Belzebù*³⁰ nevekre viszont nincs szó, amelyik rímelve.) A pokol hatodiktól kilencedik körig húzódó alsó fele teljes egészében Dis birodalma, amely körül a Sztüx folyik. Egyre szűkülő és mélyülő köreiből azok bűnhődnek, akik egykor a „rosszat szerették” s nem kaptak bűneikre feloldozást.

A korábban ismert nevek mellett Dante bizonyos alakok megjelölésére újakat is alkotott. Az ördög küldöttei ezáltal beszédes módon, fő tulajdonságukat elárulva mutatkoznak meg. A nyolcadik kör (csalók, árulók, zsarolók) tele van változatos nevű ördögökkel. Az ötödik bugyorban vezetőjük Malacoda (‘Rosszfarok’), aki a költő mellé kísérről Barbaricciát (‘Göndörszakáll’) adja. Malebranche (‘Rondakarom’), Scarmiglione (kb. ‘borzoló’) és mások nevének említése mellett két tercínában Dante valóságosan tobzódik a felsorolásban: „»*Tra ’ti avante Alichino* [‘Szárnyas’], *e Calcabrina* [*calcare*: ‘rüg’, ‘tapos’ + *brina*: ‘zúz-mara’]«, / *cominciò elli a dire*, »*e tu Cagnazzo* [kb. ‘harapós szukaivadék’]; / *e Barbariccia guidi la decina*. / *Libicocco* [kb. ‘forgósziel’] *vegn’ oltre e Draghignazzo* [‘sárkányfog’], / *Ciriatto* [‘disznóagyar’] *sannuto e Graffiaccane* [‘kutyakarmoló’] / *e Farfarello* [‘lópatájú’] *e Rubicante*

³⁰ A szavak nem felelnek meg a szépség dantei kritériumainak, nem az utolsó előtti szótagon hangsúlyozott három-négy szótagos *pianák*, ami egybevág a tizedik szótagon hangsúlyos hendecasyllabus sor rímtörvényével.

[‘vörösítő’] *pazzo*».” (*If.*, XXI, 118–123).³¹ (Néhány akkor létező család-név is van közöttük.)

Nem kevésbé beszédes az az eset, amikor a költő nem pusztán tulajdonnévként használt szóösszetétellel jellemezte a pokoli hierarchia egyes tagjait, hanem nagyobb és többet eláruló frazeológiai egységekkel. Ezek a sötétség birodalmának királyára vonatkoznak. Néhány példa a Lucifer/Dis-antonomáziákra: „*la creatura ch’ebbe il bel sembiante*” (‘a teremtmény, aki szép volt’; *If.*, XXXIV, 19), „*vermo reo che ’l mondo fóra*” (‘a világot átlukasztó gonosz féreg’; *If.*, XXXIV, 108), „*’l nostro avversaro*” (‘ellenségünk’; *Pg.*, VIII, 95), „*’l perverso / che cadde*” (‘a bukott gonosz’; *Pd.*, XXVII, 26–27), „*’l primo superbo*” (‘az első gögös’; *Pd.*, XIX, 46), és egy még bonyolultabb szerkezet: „*al qual si traggon d’ogne parte i pesi*” (‘ami felé mindenhonnan esnek a súlyok’, vagyis a Föld közepe; *If.*, XXXIV, 111).

Az ördög leginkább a különféle devianciák közös eleme. A képmutató Catalano barát mondja: Bolognában hallotta az ördögről, hogy rengeteg bűnt követett el, s azt is, hogy hazug és a csalás atyja (*If.*, XXIII, 142–143). Az *Inferno* egyik első magyarázója (1328, 1340), Guido da Pisa karmelita szerzetes írta: mivel az ördög különféle módon kísérti meg az embert, különböző nevekkkel illethető. Teremtésekor teológiai meghatározása Lucifer (‘fényvivő’), költőileg Disnek nevezzük, mert a pogányok szerint ő volt a legfőbb démon a pokolban, másként Plutónak is. Ha a gögre kísért, Diabolusnak hívjuk, vagyis ‘lefele futónak’. Ha irigységre, akkor sátánnak, mint aki a boldogulásunkat irigyli. Ha haragra kísért, akkor exterminátornak, mivel az embert határain túlra kényszeríti. A jóra való restség esetében démon, mivel elegendő a nehézség az elkárhozáshoz. Ha fös vénységre kísért, Leviatán, ha torkosságra, Behemót, ha paráznaságra, Asmodeus.³² (Az utóbbi nevek Danténál nem szerepelnek.)

³¹ Babits fordításában: „Hejh Szárnyas! Hejh Rugós! Előre – nyugton! / s te Mérges!« – kezdett rendelkezni gonddal – / »s Szemigszakáll lesz káplártok az úton! / S Harapós avval a fogféle csonttal / s te Főző! és te Körmös! és te Sárkány! / És Lóláb még, Vörössel, a bolonddal».”; Nádasdynál: „Indulj, Lebernyeg! Te is Gennydorong! / – parancsolta –, meg te is Vérkopó! / Csavarször; légy a szakaszvezető! / Menjen még Torzapád meg Gyikszemölcs, / Reszelvény meg a fogas Rútagyar, / meg Börbögöly s a mérges Dögszelet!”

³² RINALDI 2011, 838–839: „nam dicitur theologice ‘Lucifer’ in sua prima creatione, quasi ‘lucem ferens’; poetice vero dicitur ‘Ditis’ qui, secundum Paganos, erat maior

A *Pokol* harmincnegyedik énekének főszereplőjét három szempontból közelítjük meg, a leírás sorrendjét követve: a nézőre gyakorolt hatása (20–27. sor); mint érzelmi viszonyulásra készítő, büntetést végrehajtó alak (28–67. sor); végül mint a költők kiemelkedését szolgáló tárgy (70–84. sor).

A teológiai-koncepcionális megfontolások alapján megalkotott (vagy meglátott) ördöggép illusztrálásához adekvát poétikai eszköz volt Dante számára a narráció előtérbe állítása a színrevitel helyett. Lucifer a jelenet során kizárólag leírt alakként mutatkozik meg, nincs drámai szerepe, nem lehetséges vele semmiféle dialógus. A Bibliához kapcsolódó szövegekben, s az európai irodalmi hagyományban meggyőzően érvelő, verbális eszközök sokaságát jól és hatékonyan használó kísértő itt mindvégig néma maradt. Nem fenyegetőzött, nem magyarázkodott, mint más bűnösök. Szótlatlanul tűrte sorsát és hajtotta végre dicstelen feladatát.

Ha a pokol legmélyebb pontján magával a sátánnal való együttlét valóban drámai lett volna, Dante, mint másutt gyakran tette, a külső tárgy vagy alak bemutatása mellett, mint szereplő aprólékosan leírta volna saját érzelmi állapotát. Az előbbi eléggé rövidre sikerült, utóbbitól pedig megkímélte magát. Helyette inkább kiszólt az olvasóhoz: képzelje el a *lettore*, milyen is lehetett a se élő, se halott költő. A túlvilági tudósító a negatív világ legmélyéről szóló beszámolójában lemondott gyakran hangoztatott művészi feladatáról. A jelenet üresen maradt lényegének utólagos megteremtését az olvasó értelmezési horizontjára tolta át. Egyéni indulata elhallgatásával és mások képzeletére való átruházásával

demon Inferni, scilicet Pluto. Autor autem istud nomen Ditis et imponit Lucifero, quia Imperator Inferni, et imponit civitati ignee, quia continet regna sua [...]. Circa quod nota quod propter diversas naturas quas habet, vel diversa tentamenta que facit, diversis nominibus nominatur; quando enim tentat de superbia, dicitur 'dyabolus', id est 'deorsum ruens', id est 'ruere faciens'; quando de invidia, dicitur 'Sathan', id est 'adversarius plasmationi', quia invidet nobis, eo quod ad illam felicitatem ascendimus, de qua ipse extitit fulminatus; quando de ira, dicitur 'exterminator', quia ira ponit hominem extra terminos suos; quando de accidia, dicitur 'demonium', id est 'sufficiens iniquitas', quia ipsa accidia sufficit ad damnationem hominis; quando de avaritia, dicitur 'Leviathan', id est additamentum, quia, ut dicit Gregorius, malum malo addit, et penam pene addere non desistit. Quando de gula, dicitur 'Vehemoth', id est 'animal', quia gula reddit hominem bestialem; quando vero de luxuria, dicitur 'Asmodeus', id est 'facture iudicium' quia propter luxuriam iam Deus iudicavit mundum."

egyben kinek-kinek belső ügyévé tette, milyen hatást gyakorolt rá (és bárki másra) az ördög látása.

Találkozásukkor Danténak nem ellene kellett felvértetnie magát (Vergilius tanácsa: „*di fortezza t'armi*”; *If.*, XXXIV, 21), hanem az ördög borzalmas látványával szemben, mint egy szörnyű balesetnél, amelynek nem részesei, hanem nézői vagyunk. Az isteni büntetést a főbűnösökön kegyetlenül megtorló kéz- és szájmozgáson kívül Lucifernek egyetlen tranzitív tevékenysége a szárnycsapásai okozta szél fagyasztó hatásának előidézése, amely kellemetlen volt ugyan, de ártalmatlan.

Az „élő” ördög bemutatására Dante végül harminckilenc sort (*If.*, XXXIV, 28–67), tizenhárom (!) tercínát szánt: ezekben groteszk és patetikus alakként tüntette fel őt. A teljes *Commedia* (14 233 sor) háromszázhatvanötöd részét kitevő narráció a maga számszerű eszközeivel is mutatja, mennyire korlátozott jelentőséget tulajdonított a jégbe fagyasztott lázadónak. A középkori tudat számára minden egyes esztendő a történelem egészét magába foglaló Krisztus-metafora volt. Ez határozta meg a liturgikus év állandóan ismétlődő ritmusát, kezdve a reá való várakozástól, életén, halálán, feltámadásán keresztül egészen királyként való második eljöveteleig. November második felében bezárul és egy hétre rá újabb *circulum anni* indul, örökös körforgásban és előrehaladásban. Dante és Vergilius a *Pokol* XXXIV. éneke első felében annál az egyetlen napnál (szombat) tartanak, amelyet Krisztus teljes egészében a pokolban töltött.

A látszólag élő megjelenítésének lezárása és az igazi tárggyá változó Lucifer bemutatásának elkezdése közé Dante két sort illesztett (*If.*, XXXIV, 68–69). Ezekben Vergilius három kijelentést tett: újra itt az éj, mennünk kell, mindent láttunk.³³ A pokol leírása befejeződött. Lucifer a purgatóriumba igyekvő utasok számára használati eszközzé vált. Életelen tárggyá vagy színpadi díszletté. Békésen, szó nélkül tűrte, hogy nyakától kezdve a leereszkedés, majd csípőjénél megfordulva talpáig a költők felemelkedésének lépcsője legyen. Ezzel hatékonyan hozzájárult Dante égi küldetése sikeréhez, végső soron az isteni terv beteljesüléséhez. Az utolsó tercínák már nem a múlthoz, hanem a jövőhöz, a purgatóriumba való a belépéshez tartoznak.

³³ „*Ma la notte risurge, e oramai / è da partir, ché tutto avem veduto.*”

Félelmetes szimmetriák

Döntés előtt az egyik vagy másik irányba hajló akarat mozgó szimmetriatengelyként középen helyezkedik el jó és rossz között. Ha látszatra vagy a belső vágyakat tekintve a két cél nem lenne szorosan összemérhető, szinte azonos, akkor dilemma sem jönne létre. A jónak (vagy rossznak) a másik nem lenne alternatívája. A kettő fenomenológiája sok hasonlatosságot mutathat, bizonytalanná téve a választást. Nem egyértelmű rejtett erkölcsi tartalmuk alapvető különbsége s döntés után a belőlük fakadó ellentétes következmény. „*Liberò voler*” (Pg., XVI, 76) a *Commedia* központi témája, amelynek bemutatása az egész mű matematikai (énekek száma) és a *Purgatórium* geometriai középpontjában áll. A költő ekkor már maga mögött tudhatta a rossz jeleneinek megtapasztalását, s készült a jó szeretete helyes módszertanának megtanulására. A központ a *Purgatórium* negyvenhat³⁴ teljes tercinából álló tizenhetedik éneke. A téma kifejtését Marco Lombardo huszonöt tercinával korábban, a tizenhatodik énekben kezdte el, s egy Beatricére tett utalással Vergilius fejezte be a tizennyolcadikban (szintén huszonöt tercina után).

A rossz erkölcsi világban való jelenléteért kizárólag az embert terheli felelősség. Marco Lombardo vagy Vergilius érvelésében az ördög még közvetve sem került elő. Az ember testi mivoltában a csillagok mozgásának van alávetve („*lo cielo i vostri movimenti inizia*”; Pg., XVI, 73). Mint eszes, elsődleges (lelkes) teremtmény elegendő világossággal és akarattal rendelkezik ahhoz, hogy bármilyen befolyástól mentesítse önmagát. Szuverén döntése felett senki sem uralkodik, ha rossz útra tér, ennek csakis ő maga lehet az oka.³⁵ A bűn forrása magában az emberben van: rosszra vágyik vagy deviáns módon törekszik a jóra. A bűn nem lehet az alig létező ördög szeretete. Csak a másik ember bajának az

³⁴ A 46 Szent Ágoston számítása szerint Ádám neve kabbalisztikus számösszegének (1+4+1+40) és a Krisztus által három nap alatt újjáépített régi jeruzsálemi templom építési éveinek a száma. Krisztus nem vitte magával Ádám testével együtt a bűnét is; vö. PÁL 2014, 144.

³⁵ Pg., XVI, 79–84.

akarása, amellyel ő maga vágyik túlterjedni az Isten által számára kijelölt kereteken.

A gyökeresen eltérő lényeket a felszíni hasonlóságok, szimmetriák még markánsabbá tehetik. A torz tükörkép mozdulatlan, mint Isten, de vele ellentétben nem mozgó. Társai a negatív, lefelé húzó univerzum dolgai és alakjai. Az egész világot irányító isteni szeretettel szemben nem áll a gyűlölet sátán vezette hadserege. A pokol kapujára írt szöveg szerint az isteni *Potestate* (Atya), *Sapientia* (Fiú), *Amore* (Szentlélek) rendezte el a világ és a túlvilág dolgait. Az *imago diaboli* a Szentháromság torz tükre, diametrális ellentéte. A Luciferre jellemző tulajdonságok nem lehetnek mások, mint a Hatalom, Bölcsesség, Szeretet ellentétei: a fehéres-sárga fej a Tehetetlenség, a vérvörös a Gyűlölet, a fekete az Ostobaság. (A színek a szeder mint sátánszimbólum érésének három állapotára utalhatnak.)³⁶ Az ilyen típusú ellentétek, a jónak rosszba való átfordítása (mert másként a rossz nem is létezhet) az ábrázolás minden fontos részletében megmutatkoznak.³⁷ Néhány antagonizmus a teremtéskor: Ige–némaság; természetben: világosság–sötétség, minőségben: meleg–hideg; birodalomhoz való viszonyban: teljes hatalom–teljes tehetetlenség; mennyiségben: Szentháromság–*tricipitium*.

A szeráfokhoz hasonlóan Lucifernek is három pár szárnya van, csak hogy ezeket nem borítja toll, hanem denevérekéhez hasonlóan csupasz bőr. Ami belőle áramlik, az nem a Szentlélek meleg lehelete, hanem a Kókütosz vizét megfagyasztó levegő. Jézus Krisztus kereszttelésekor derékig merült a Jordán vizébe. Ennek illusztrációját Dante Ravennában mind a neóniánus (V. század [4. kép]), mind az ariánus (VI. század eleje) kereszttelőkápolna mozaikján láthatta, az ő Lucifere viszont derékig jégbe fagyva áll. A víz két halmazállapota az élet és a halál ellentétét szimbolizálja.

Ravennában, a VI. század eleji Sant'Apollinare Nuovo-bazilika egyik mozaikján (5. kép) jelent meg tudomásunk szerint először a sátán, az ítélkező Krisztus (Mt 25, 31–46)³⁸ és egy angyal társaságában. A kép

³⁶ FRECCERO 1965, 11–26.

³⁷ A XXXIV. ének ellentétekre épülő szerkezetéről és a szentség paródiájáról Lucifer alakjában ld. DRASKÓCZY 2008, 81–114 és DRASKÓCZY 2014, 168–193.

³⁸ Az evangéliumi rész tér- és időtengelyek mentén többszörösen szerveződik szimmetrikus struktúrákba. A tér négy iránya: fent–lent, jobb–bal, az idő három síkjával kombinálódik: mikor volt? – most – majd (utolsó ítélet, örökké). A bibliai szövegben a

elrendezése egyszerre pontosan szimmetrikus és diametrálisan ellentétes. Hármójuk közül a legkisebb a középen sötétkék tógában trónszerű sziklán ülő Megváltó, tőle jobbra és balra egy-egy álló, teljesen azonos termetű szárnyas angyal glóriával, jobb karjukat könyökben meghajlítva, nyitott tenyerüket felfelé tartva késznek mutatkoznak az égi hatás befogadására (bal karjuk, kezük nem látszik). Lábuknál három-három, első pillanatra azonosnak tűnő négylábú állat. A szimmetriatengely által elválasztott két oldal két ellentétes világot takar és mutat. Az ellentéteket kicsi, lényegtelennek látszó különbségek jelzik. Krisztus a jobboldali, vörös színű ruhában álló angyal előtt álló fehér bárányok felé nyújtja nyitott tenyerét, mintha etetné őket. A másik oldal, a világoskék angyal felé nem tesz ilyen gesztust. A baloldali harmadra nem nyújtja át ruha alá rejtett kezét. Krisztus és közöttük egy vékony csík teljes hosszában megmarad. A sátán lábánál három szakállas és foltos kecske (kos) áll. Fejét kissé oldalra fordítja, a másik két alakkal szemben ő nem tekint a nézők, vagyis a mi szemünkbe. Ha az ördögöt, mint Dante, megszabadítjuk a középkori irodalmi és művészi sztereotípiáktól és áthelyezzük a szabad akarat, a jó és rossz közötti autonóm választás nehéz dilemmájának területére, akkor kevés autentikusabb ábrázolást találunk erről az alakról, mint a ravennai mozaik.

„horizontvonal felett” az érkező Emberfia helyezkedik el minden angyalával a jelenben, a jóknak paradicsomi boldogságot ígér a jövőben, a rosszak viszont a sátán és angyalai számára készített örök tűzre jutnak. „Lejjebb”, az állatszimbólumok nyelvén: a pásztor úgy viszonyul a juhokhoz, illetve a kosokhoz, mint a „horizontvonal fölött” Krisztus a jókhoz, illetve a rosszakhoz. Az eseménysor a főhős két oldala mentén vertikálisan is kettészakad: mind a hat állapothoz (éhes, szomjas, idegen, meztelen, beteg, rab) egy helyes (tették) és egy helytelen (nem tették) ellentétpár tartozik. A függőleges vonal két oldalán tökéletesen szimmetrikus és tökéletesen ellentétes viselkedés példái kaptak elhelyezést. A szimmetriatengely mindkét oldalán újabb, egymásra vonatkozó fogalompárok vannak, a „visszakérdezés” során való ismétléssel (mikor láttunk?). A szimmetria itt az általános (Krisztus múlt idejű kijelentései) és a jobb oldalon álló igazak, illetve a bal oldali átkozottak (egymással szintén szimmetrikus) konkretizáló, ismét múlt idejű kérdései között áll fenn. Az utolsó sor tengelyében az *örök(ké)* áll: a negatív oldalon a büntetés, a pozitívon az élet.

Bibliográfia

ALIGHIERI

- 1965 *Dante Alighieri összes művei*, szerk. KARDOS Tibor, Budapest, Magyar Helikon, 1965.
- 2012 ALIGHIERI, Dante, *La Divina Commedia*, commento di Anna Maria CHIAVACCI LEONARDI, voll. I–IV, Milano, Arnoldo Mondadori, 2012.
- 2014 ALIGHIERI, Dante, *Opere*, dir. Marco SANTAGATA, vol. II, *Convivio. Monarchia. Epistole. Egloge*, a cura di Gianfranco FIORAVANTI, Claudio GIUNTA, et al., Milano, Arnoldo Mondadori, 2014.
- 2016 [ALIGHIERI,] Dante, *Isteni Színjáték*, ford. NÁDASDY Ádám, Budapest, Magvető, 2016.

CANTUARIENSIS

- 1993 [CANTUARIENSIS, Anselmus] Canterbury Szent Anzelm, *Miért lett Isten emberré?*, ford. DÉR Katalin, Budapest, MTA Filozófiai Intézet, 1993.
- 2001 [CANTUARIENSIS, Anselmus] Canterburyi Szent Anzelm, Az ördög bukásáról, in ID., *Filozófiai és teológiai művek*, I. köt., ford. DÉR Katalin, Budapest, Osiris, 2001, 395–460.

DRASKÓCZY

- 2008 DRASKÓCZY, Eszter, Contrasti morali ed estetici nel canto XXXIV dell'*Inferno*. La rappresentazione di Giuda in Dante e nei commenti antichi. *Dante Füzetek*, 4 (2008), 81–114.
- 2014 DRASKÓCZY Eszter, *Metamorfózis, ovidiusi allúziók és az antitetikus struktúrák szerepe a Divina Commediában*, PhD értekezés, Szeged, Szegedi Tudományegyetem–Bologna, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, 2014.

ERIUGENA

- 1975 IOHANNIS SCOTI ERIUGENAE *Expositiones in ierarchiam coelestem*, ed. J. BARBET, Turnhout, Brepols, 1975.

1995 ÉRIGÈNE, *De la division de la Nature. Periphyseon*, voll. I–II, introduction, traduction et notes par Francis BERTIN, Paris, PUF, 1995.

FRECCERO

1965 FRECCERO, John, The Sign of Satan. *Modern Language Notes*, 80 (1965), 11–26.

PÁL

2014 PÁL József, Szimbólumkutatás – szimbólumelmélet, in Id., *Nézőpontok. Tanulmányok a 20. századi magyar irodalomról, tudományról és művelődéspolitikáról*, Szeged, JATE Press Szegedi Egyetemi Kiadó, 2014, 141–164.

KELEMEN

2016 KELEMEN János, A bűnök osztályozásának antik és középkori forrásai az *Isteni Színjáték*ban, in „Elhallgatom, hogy rájö-hess magadtól”. *Az Isteni Színjáték forrásai és hatása*, szerk. DRASKÓCZY Eszter, ERTL Péter, PÁL József, Szeged, Szegedi Tudományegyetem Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszék, 2016, 9–23.

PASQUINI

2013 PASQUINI, Laura, La rappresentazione di Lucifero in Dante e nell'iconografia medievale, in «*Il mondo errante*». *Dante fra letteratura, eresia e storia. Atti del Convegno internazionale di studio (Bertinoro, 13–16 settembre 2010)*, a cura di Marco VEGLIA, Lorenzo PAOLINI, Riccardo PARMEGGIANI, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2013, 267–288.

PLUTARKHOSZ

1985 PLUTARKHOSZ, *Szókratész daimónja*, ford. W. SALGÓ Ágnes, Budapest, Helikon, 1985.

RINALDI

2011 *Le Expositiones et glose super Comediam Dantis di Guido da Pisa. Edizione critica*, tesi di dottorato di Michele RINALDI, Napoli, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2011. [http://www.fedoa.unina.it/8582/1/Tesi_M._Rinaldi.pdf]

RUSSELL

1999 RUSSELL, Jeffrey Burton, *Il diavolo nel Medioevo*, Roma–Bari, Laterza, 1999.

SHADE

1869 *Visio Tnugdali*, ed. Oscar SHADE, Halle a. d. Saale, Libreria Orphanotrophei, 1869.

La solitudine di Lucifero. Fonti cristiane della rappresentazione del Male

Aldilà del comune principio di negatività, il Medioevo talvolta dimostrava un atteggiamento eccessivo e contraddittorio nei confronti di Satana. C'è una sostanziale differenza tra le rappresentazioni artistiche e retoriche di una distorta figura spaventosa ed il concetto del diavolo innocuo nelle speculazioni astratte. Dante sintetizzava diversi elementi nel suo Lucifero: come concetto, seguendo sant'Anselmo, il diavolo diventa un mezzo della Provvidenza divina, ma nella sua visualizzazione manteneva anche alcuni elementi dell'aggressività che vivevano nella tradizione popolare. Il diavolo è simmetrico alla Trinità ed agli angeli ma, inesistente da solo, non può minacciare l'umanità come forza esterna ed indipendente. Il bene e il male si trovano nell'amore che è in movimento, e che deve fare una scelta giusta, estremamente difficile. Eppure, la qualità della scelta morale decide come qualcuno possa entrare nell'eternità. Il diavolo di Dante è reietto alla periferia dell'universo, ed è piuttosto una figura patetica e grottesca, non un personaggio dotato di potere reale.

Lucifer's Loneliness. Christian Sources of the Evil's Representation

In addition to the common principle of negativity, the Middle Ages had an extreme, sometimes contradictory attitude towards Satan. There is a substantial difference between the medieval artistic, rhetorical representation of a distorted figure and the devil's concept in the abstract theological speculations. Dante put together several elements creating his own Lucifer: as a concept, it is similar to the "gentle" devil of Anselmus of Canterbury, but as he appears in the depths of hell, his aggressive sight, comes back to popular tradition (in preaching, tales, painting). The devil is symmetrical with the Trinity and the angels, but as an independently non-existent external force does not threaten humanity. The right and wrong, the good and bad are in the love in motion which makes a difficult choice between them. Yet the quality of moral choices will decide as someone enters into eternity. The Devil of Dante is outcast to the periphery of the Universe, is much more pathetic and grotesque figure than a real power factor.

A SZERELEM ÚJ ARCULATÁNAK ÉS SOKOLDALÚ KÉPÉNEK MEGALAPOZÁSA DANTE KÖLTÉSZETÉBEN

Még javában ragyogott a középkor őszi napsütése,¹ amikor Dante „édes, szép rímeket” írt a szerelemről, de már a jövőre jellemzőbb „édes, új stílusban” fejezte ki legszemélyesebb, legbensőbb érzelmeit és kapcsolta hozzá annak egész kulturális holdudvarát. Szem előtt tartotta mindannak az általa hozzáférhető tudásnak a lényegét, amit a szerelemről az ókorban és a középkorban felhalmoztak; foglalkoztatta az a mélység, bonyolultság és ellentmondásosság, amit „szerteszórt dalokban” megénekeltek és tudós könyvekben magyarázgattak róla; s különösen annak szentelt nagy figyelmet, hogyan *humanizálódik* ez az érzelme- és tudatvilág, milyen emberi *többleteket* képes úgy fölvenni és szublimálni, hogy egyrészt ne váljon kérdésessé magának a szerelemnek a realitása, másrészt kifinomultabb és eszményibb formájában is megmaradjon a személyessége. (Tudjuk, hogy vannak ettől nagymértékben eltérő értelmezések, de itt főleg arra leszünk tekintettel, hogy a művész Dantét nem csupán, sőt elsősorban nem elvont, olykor nagyon sajátosan misztikus ideológiák is motiválták.)

A XII. század végéig kibontakozott európai szerelmi költészet, mint fontos eligazító alapelveket, továbbra is követte – az arisztotelészi lélek-felfogás prioritása mellett – azokat a nagyrészt már az ókorban összegzett filozófiai tételeket, amelyeket a vágyról, a szépségről, a boldogságról és boldogtalanságról, továbbá az emberi lét határaitól állapítottak meg a különböző iskolák képviselői és kommentátoraik, sőt maguk a költők is igyekeztek ezeket igényes programversekben megfogalmazni, s így kidolgozva közzétenni szerelmi *ars poeticájukat*. A szerelmi líra kibontakozására előnyösen hatott az a törekvés, hogy a középkor magaskultúrájának művelői mind jobban felismerték a *szubjektum* fontosságát, így az alkalmazott mitológiai hagyomány és a korabeli költészet is nagyobb teret engedett az érző és érzelmeire reflektáló egyén megnyilatkozásainak, létrejött „a humanizmus és a szubjektivitás házassága”,

¹ HUIZINGA 1919. A mű eredeti címében (*Hersftij der middeleeuwen*) az „ős” szó szerepel; a szerző nem a középkor hanyatlását hangsúlyozta, hanem kiteljesedését, és annak fő jellemzőit igyekezett bemutatni.

amelyben az erotika és a spiritualitás kezdte áthatni egymást,² s amire természetesen rácsatlakoztak akár az ezoterikus ideológiák is.

A középkor virágkorának tematikailag gazdag és nagyon különböző hangvételű szerelmi költészetében kezdett kibontakozni egy olyan vonulat, amely úgy tudott a népköltészet fölé emelkedni, hogy el is lesett valamit annak spontán természetességéből, és a nyers erotikát pajzán évődéssé tudta szelídíteni, a műköltészet laudáiból pedig az érzés mélységét és komolyan vételét próbálta követni, illetve az udvari költészet elegáns formakultúrájából a finom kimunkáltságot tekintette példaszerrűnek. (Leginkább talán Cielo d’Alcamo, Giacomo Pugliese, Pier delle Vigne, II. Frigyes császár, Jaufre Rudel, Marie de France s természetesen még mások költészete mutatja ezt.) Az ilyen szemléletű változást az antik klasszikusok műveiből szemelgetett részletek mellett a középkori elméletírók (főként Andreas Capellanus és Jean de la Rochelle) bizonyos elgondolásai is támogatták. Kezdett elfogadottá és kimondhatóvá válni az a vélemény, amely szerint a szerelem az ember *természetes* velejárója, szélsőségektől mentes megnyilvánulásai méltók az emberhez, továbbá kulturált formáinak igényes és változatos kifejezést lehet adni.³ Ugyanakkor emellett természetesen továbbra is megmaradt a nyers erotika olykor akár obszcén változatának ábrázolása, sőt a testiség fontosságának érzékeltetésére nemegyszer a magas művészi szintű alkotások szerzői is törekedtek. (Az utóbbira jó példa Guillaume de Lorris és Jean de Meun *Rózsaregényének* végkicsengése. A szókimondó erotikus költészetnek sok olyan neves képviselője ismert, mint Aquitániai Vilmos, Fernand’ Esquio, Rustico di Filippo, Eustache Dechamps, Gottfried von Neifen, és ott van a *Carmina Burana* sok névtelen szerzője is.)⁴

1.

A felhalmozott tudásanyagban rejlő szellemi potenciál, illetve a szubjektum mibenlétének és perspektíváinak realistább felfogása – fő tendenciáit tekintve – előnyösen hatott ugyan Dante művészetének kibontakozására, de ugyanakkor nehezítette is helyzetét, hiszen a kedvező eszmei

² WETHERBEE 1972, 142–144.

³ HUIZINGA 1979, 75–82 és 106–127; NARDI 2009, 88–100; CORDIÈ 1942, 11–29; MALATO 2006a.

⁴ A középkori erotikus költészet reprezentatív áttekintését adja BÁNKI–SZIGETI 2006.

légkör előnyeit legkiválóbb közvetlen elődei és kortársai is – mint Giacomo da Lentini, Guittone d’Arezzo, Guido Guinizelli, Lapo Gianni, Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia – nagyrészt maguk is jól hasznosították. Ha Dante még magasabb szintre akarta emelni az „édes, új stílus” kifejlődő művészetét, akkor jelentős többlettel kellett hozzájárulnia a költőtársai által már elért eredményekhez. Ezt elsősorban azzal tudta megtenni, hogy *szintézist* alkotott: egy új műfajú, komplett alkotásban a szerelem dinamikáját a maga sokféleségében és egyben a maga kifejlődési folyamatában mutatta be. Közben magáról a szerelemről is pontosabb és mélyebb, *fogalom*má absztrahálva is új képet mutatott be, amely korábban még alig méltatott, belső átalakulása felől világítja meg az önmagát *formáló* és *formálni engedő* egyéniséget.

Különösen a két Guido szerelmi költészete jelentett Dante számára kihívást, mégpedig színvonalával és tartalmi különbözőségeivel egyaránt.⁵ Guinizelli a szerelem nemességét és magasrendűségét mutatta be nagyon magas művészi szinten és meggyőző erővel: a szerelem (*l’amore*) és a nemes szív (*il gentil cor*) elválaszthatatlanságát és e kettő kifinomultságát, valamint választékos megnyilvánulását (*fin d’amor*). Cavalcanti – ezzel ellentétben – a szerelem ellentmondásosságát, felkavaró hatását, gyötrelmeit hangsúlyozta. Az előfutárnak tekintett „jegyző” (*notaio*) teljes egészésként igyekszik felfogni a személyiséget, akiben a lelki világnak a szerelem szempontjából mindkét fontos részét – az Arisztotelész szerinti *anima sensitiva* mellett az *anima intellectivát* is – áthatja a szerelem, és emellett nagy szerephez jutnak az erkölcsi érények. A „legelső barát” (*il primo amico*) azonban szinte csak az érzelemvilág szintjére szorítja a szerelmet, az *anima sensitiva* területén hagyja hullámszani és tombolni, amiért aztán a szerelmes nem sokat képes változni, nem lát túl gyötrelmein, érzelmei rabja marad („*non razionale – ma [...] sente*”). Dante a Guinizelli által kijelölt úton halad tovább, miközben részben tanul abból is, amit Cavalcanti a szerelem intenzitásáról, ellentmondásosságáról és mindemellett fontosságáról megmutat, és úgy adja meg barátja kérdéseire a választ, illetve javasolja az ő kétségeire is a megoldást, hogy Guinizelli szellemi horizontját szélesíti tovább. (Nincs elég kronológiai támpontunk annak egyértelmű megállapításához, hogy Dante *Vita nuova*-ja és Cavalcanti azzal ellentétes szemléletű

⁵ CRISTALDI 1994, 192–202.

versei milyen sorrendben születtek, és melyik költő hatott jobban – akár provokációival is – a másokra, de az nyilvánvaló, hogy Dante túl akart lépni egy olyan koncepción, amit legszínvonalasabban Cavalcanti képviselt.)⁶ Felismeri Dante, hogy mindenekelőtt a *tartalmi* problémákat kell világosan megoldani, vagyis az emberi lényegről kell többet megtudni és tekintetbe venni, ha az egyén állapotát jobban meg akarjuk érteni és hitelesebben szeretnénk ábrázolni. Ezért jelent számára többet, közvetlenül is elfogadhatóbbat Guinizelli nyitottabb emberképe, és inkább csak kihívásai révén (s természetesen bizonyos költői képekkel) lehet inspiratív az újabb megállapítások hozzáadását siettető Cavalcanti zártabb személyiségképe.

Tudatosan választott irányú módosításai során Dante *kétféle* hibát akart nagyon határozottan elkerülni. Főleg azt, hogy az emberi érzelm- és tudatvilág szélesebb körű figyelembevételkor ne engedje be a szerelem tartományába – valamilyen új változatában sem – ismét a látványos érzelmi kitörést és a túl finom ellágyulást. Ugyanakkor arra is ügyelt, hogy minél jobban eltávolodjon a részben már sematikus szürkített ábrázolási módok és képi eszközök alkalmazásától. Ez korántsem jelenti azt, hogy költői képalkotás terén részben ne követte volna az édes, új stílus művelőit, köztük Guinizellit és Cavalcantit is.

Danténak mindenekelőtt azt kellett érzékeltetnie, hogy a szerelem nem idegen az ember *lényegétől*, sőt a személyiség egyik legfontosabb jellemzője és formálója. Képes mélyen áthatni az egyén egész személyiségét (amit jól látott és érzékletesen ábrázolt Cavalcanti), de nem lehet kizárólag spontán. Dante részben elfogadta, részben ki is egészítette mások újabb megállapításaival az arisztotelészi lélekfelfogást, amennyiben a szerelmet az érzékelő lélekrész (*anima sensitiva*) mellett a gondolkodó lélekrésztől (*anima intellectiva*) is elválaszthatatlannak tartotta, majd a különböző szellemi megnyilvánulásokat az ember bizonyos szerveihez kötötte, sőt egyfajta magasabb rendű szellemiséggel is kapcsolatba hozta. A szív nála is megmaradt a lélek lakhelyének, de szerephez jutott még az agy, jobban előtérbe került a belső érzékelés jelentősége, általában véve fontos szemléleti elvvé lett az egyén *egész* bonyolult lelkvilágának a saját kölcsönhatásai révén kibontakozó, mintegy rendszerszerű

⁶ NARDI 1942, 81–98; MALATO 2004, 22–49.

működésmódja.⁷ Ehhez Dante hozzáadta azt a neoplatonikus eredetű gondolatot, amely szerint az *anima intellectiva* egy erősebb felső szellemiség hatása alatt is működik, egyetemes tartalmát onnan kapja, és ezt az eszmetartalmat az erkölcs, a filozófia és a vallás képviselheti. Az emberi szerelemben tehát az érzelmeken és a *vis cogitativán* kívül az értelem is jelen van, többek között – nagyfokú komplexitásán belüli szerepével – éppen ez teszi az emberi szerelmet pusztá érzelemmegnyilvánulásokon és egyszerű vonzalmakon túl *speciálisan humánus kapcsolatkereséssé*.

2.

Dante költői programjának nagymértékű tudatosulását fejezi ki az, hogy korábban írt (1283–1291) verseiből kiemelte és önértelmező magyarázatai segítségével kommentált ciklussá rendezte (1292–1294) legjobb szerelmes költeményeit, vagyis hogy a *Vita nuova*-val olyan szintézist alkotott, amely nem csupán az emlékezet (*memoria*) és az értelem bizonyos formáival (*anima intellectiva*, *nűsz theikosz*) is áthatott érzelemvilág (*emotio*) és képzetegyüttes (*phantasma*) belső, személyes tudatvilágának „prózáját” emeli választékos nyelven „költészetté”, s így a hallgatólagos *sensus litteralist* formálja a *sensus spiritualis* dominánsan képi változatú alakzatává, *sensus allegoricusszá*, hanem ennek olyan tartalmi mélységeket is tudott adni, amelyben – az ő fogalmaival kifejezve – a *sensus moralis*, sőt a *sensus anagogicus* bizonyos elemei is benne vannak.⁸ Szétválaszthatatlanul fonódnak össze, az esztétikum és a moralitás túlsúlya mellett, de az jól kiolvasható belőlük, hogy csak egy nagyon nemes lélek szerelme lehet ilyen emelkedett és sokárnyalatú is.

A fiatal költő szerelemfelfogásában már ekkor benne rejlik az az álláspont, amelynek értelmében a szerelem önmagában nem bűn, de létezik nagyon sok bűnös formája, és maga a szerelem elválaszthatatlan az ember lényegétől, noha művész vagy tudós ábrázolói legtöbbször éppen jó vagy rossz következményekkel járó epizódszerűségét igyekeztek kiemelni és rendkívül változatosan bemutatni. A *Vita nuova* verseinek és prózájának komplementer együtteséből – *gondolatilag* is absztrahálhatóan – jól kirajzolódik szerzőjének az a véleménye, hogy a szerelem

⁷ ROSS 2001, 177–179; NARDI 2009, 94–97.

⁸ Cv., II i, 2–7, ALIGHIERI 1962, 185–186.

lényege szerint és általában egyrészt nem bűn, ami miatt bánkódni és szenvedni kell, de másrészt nem is valamiféle kaland vagy játék, a szórakozás egyik különös formája, amelynek szabályait össze lehet gyűjteni és meg lehet tanulni. S ha a szerelem – mintegy sorsszerűen – hatalmába keríti is az embert, a szerelmes egyén emberi minőségétől függ az, hogy a szerelem milyen változata lesz rajta végül is úrrá és hogyan fogja sorát alakítani. A szerelem hatalma és hatásának iránya nagyrészt annak megfelelően alakul, hogy mennyire tudatosan kezeli ezt az érzést. Dante a *Vita nuova*-ban többször is elég egyértelműen kimondja, hogy ő maga a szerelem terén az értelem tanácsait követte. Például: noha Beatrice képe szerelemre tüzelte őt, de ugyanakkor nemes tisztasága „*sohasem engedte meg Ámornak, hogy a józan ész hű tanácsa nélkül kormányozzon engem olyan dolgokban* [„*mi reggesse sanza lo fedele consiglio de la ragione*”], *melyekben ily tanácsokra hallgatni ajánlatos*”.⁹ A józan ész Ámor közvetítette tanácsát nemcsak bizonyos, zavarba ejtő helyzetekben követi Dante, hanem egész magatartásmódjának kialakítása során is.¹⁰

Szorosan összefüggő, de mégis két különböző részfeladat Dante számára a szerelem mibenlétének *gondolati* tisztázása, illetve megnyilvánulása és következményei sokféleségének *művészi* ábrázolása. E téren jól hasznosítja azt a régi középkori szemléletmódot, amely szívesen alkalmazta a *szimbolikus* kifejezéseket, de támaszkodik a középkor virágkora óta erősödő másik törekvésre is: az *ész* segítségével is meg kell magyarázni az újonnan szerzett tudást. A *Vita nuova* bizonyos fejezeteiben elméletileg is eléggé nyíltan tárgyalja a szerelem lényegét, mégpedig a megfelelő platóni és arisztotelészi elvek alapján, Guinizelli kiegészítéseit is hozzátéve. Nem olyan egyszerű (vagy álnaív) formában veti fel a kérdést, mint Jacopo Mostacci, hanem elemezni kezdi Ámor szimbolikus alakját. A fogalmiságot jobban kifejező prózai részekben is magyarázza a szerelem tényleges mibenlétét, miközben ahhoz is hozzájárul (főleg a versekben), hogy értékes voltáról minél kifejezőbb költői nyelven szóljon. A platonikus gondolkodásmód jegyében mutatja be keletkezését és működésmódját (XIX–XXI. fejezet [10. 12–12. 8 Gorni]), majd arisztotelianus szellemben mibenlétét és döntő hatását (XXV. fejezet [16 Gorni]). Túllép a mitológia költőiséget is, gondolkodást is korlátozó

⁹ *VN*, II [1. 10 Gorni], ALIGHIERI 1962, 10 (Jékely Zoltán fordítása).

¹⁰ *VN*, IV [2. 4 Gorni], ALIGHIERI 1962, 12.

hagyományán, amikor a szimbolizált fogalmat magyarázza filozófiailag, és a megjelenítő személyt, a különféle formákban megjelenő Ámort nem a retorika eszközei révén akarja jellemezni. Noha a szerelem lényegének mibenlétét későbbi fejezetekben vizsgálja Dante, mint létrejöttének mechanizmusát, a kettő végül szorosan összekapcsolódik, és együtt nagyon meggyőzőnek tűnik fel. Ezek szerint az emberben megjelenő szerelem nem dologszerű (Ámor csak mint megjelenítő segédeszköz ilyen), nem anyagi, de még nem is szellemi szubsztancia, hanem *akcidencia*, ami egy bizonyos viszony érvényesülésekor jön létre, és egy másik emberi lény hatása okozza, és ehhez meg kell lenni az egyénben a *szeretés képességének*. A Platón-t is akceptáló Arisztotelész ír arról, hogy amikor a pszichikus folyamat az érzékelés felől a gondolkodás felé halad, közben képzeletet is létrehoz, ez bizonyos vágyakozást ébreszthet, s ha ez tudatosul, kívánsággá erősödhet.¹¹ Így válthat ki a szeretett lény látása a csodálkozáson túlmenően vágyat a szerető lényben. Az emberben – férfiben és nőben egyaránt – megvan a szeretés képessége (*virtù*), a szerelem lehetősége (*potenzialità*), sőt, még mélyebben, az ilyen lehetőség megteremtésének lehetősége is (XXI. fejezet [12 Gorni]). A szerelem képessége és lehetősége azonban csak a nemes szívű (kulturált) emberben hozható működésbe, és ebben Dante már nem Arisztotelész, hanem – Galénosz anatómiáját, s ebből az agy szerepét is tekintetbe véve – Guinizelli szerelemfelfogását követi és folytatja.

A szerelem keletkezését, kibontakozását és hatását arisztotelianus kategóriák segítségével, de lényegében platonikus szellemben ábrázolja Dante, azonban sokkal alaposabb képet ad róla, mint elődei. A hölgy szépségét megpillantó szem, a szívet megmozgató érzelm, az egyre határozottabb érdeklődés, a testi és lelki megrendülés, majd az egyén átalakulása – mind konvencionális elem nála is.¹² Csakhogy Dante ennél *nagyobb ívű* folyamatként fogja fel egy szerelem „történetét”, ezért tud benne *újabb* mozzanatokat fölfedezni, illetve jelentősebbként kiemelni annak életfolyamata és éltető hatása egészében. A hagyományos felfogáshoz képest mintegy előtörténeti periódusának nevezhetjük azt az időszakot, amikor az egyénben még nincs meg a szerelem lehetősége, azt is meg kell teremteni, annak a már adott, korábbi és mélyebb lehetőség-

¹¹ ROSS 2001, 194–199.

¹² PICONE 2003, 68–92.

nek az alapján, amit a kiváló emberi minőség, a „szív nemessége” (*gentil cor*) foglal magában, vagyis ami a személyiség szerelem előtti, kifinomult humanizmusa. Tehát általános, de nem mellőzhető előfeltétele a szerelemnek az egyén egyfajta emberi teljessége, morális erényeinek magas szintje, intellektuális erényeinek dinamikája, különben hogyan működhetne az „*intelletto d’amore*”? A kialakult szerelem működésének költőelődeinél teljesebb, részletezőbb képét pedig azzal tágitja ki és pontosítja Dante, hogy a testi és érzelmi megnyilvánulások leírása mellett az értelem egy bizonyos módjának közbelépését is bemutatja. Az ő magyarázata az „élet szelleme” (*lo spirito de la vita*) mellett az „ész tanácsát” (*consiglio de la ragione*) is fontos tényezőnek ítéli;¹³ az *anima sensitiva* az *anima intellectivával* kölcsönhatásban mozgatja az egyént, még az érzékszervek „szellemecskéit” (*i spiriti*) is. Az értelem bizonyos mértékű érvényesülése segíti az egyént abban, hogy felfogja a szerelem értelmét, nagyszerűségét, sőt még ahhoz is hozzájárul, hogy a szerelmes viselkedése kifinomultabb és a körülményeknek jobban megfelelő legyen. A szerelem humanizáltabb és intellektualizáltabb voltát pedig hatásának és funkciójának értelmezésével világítja meg újabb oldala felől Dante, mikor lényegében megfordítja a trubadúrok felfogását, vagyis szerinte az átlagosnál nemesebb lelki világ nem következménye, hanem előfeltétele a szerelemnek, noha az is kétségtelen az ő koncepciója szerint, hogy a kialakult szerelem *boldogító ráadásával* maga is hozzájárul a személyiség további kiteljesítéséhez, mégpedig az adott személyiséget akceptáló formában, annak *egyedi* személyiségjegyeit tovább gazdagítva. Dante elvileg azon a ponton próbál túllépni, amit a középkorban is vallottak arról, hogy a *szeretet* megvan az emberben, és ez önmagában is boldogító lehet,¹⁴ azonban ő ezt csak a szerelem egyik *előfeltételének* tekinti a nagyfokú *kulturáltsággal* együtt. A szerelem hatásának tágabb körű értelmezésével Dante mintegy a szerelem humanitása *személyre szabott finomhangolását* kísérli meg feltárni és elfogadtatni. Bár halványan, de jól kirajzolódó koncepciójában a szerelemnek nemcsak az életfolyamatát látja hosszabbnak, hanem kibontakozásában is *több* fokozatot tár fel. A kiinduló helyzet a még kiműveletlen átlagember színvonala, aki még alkalmatlan az igazi szerelemre, s aki azzal lép először magasabb fokra,

¹³ *VN*, II [1. 5–10 Gorni], ALIGHIERI 1962, 9–10.

¹⁴ GILSON 1939, 55–56.

hogy kulturáltabbá lesz, szíve „nemessé” válik (megvan benne az igazi szerelem lehetősége), majd azzal emelkedik még magasabb fokra, hogy egész egyéniségét áthatja az a szerelem, amit az arra méltó hölgy iránt érez. A szerelem életfolyamatának említett meghosszabbításában – ami egyrészt a *humanizált előfeltétel* és másrészt a *boldogító ráadás* – nem csupán az igazi szerelem látenszen és célzottan is ható, humanizáló és civilizáló hozadékáról van szó, hanem az igazi szerelemnek arról a részben más szempontú, esetleg többletet hozó szerepéről is, hogy a szerelmét jól megértő s egyben boldogan és nemesen megélni tudó egyén – szerelme fejlettségének második, kiteljesedettségi fokán – a maga példaszerűségével *másokat is* rásegíthet a szerelmeséhez való közeledés ilyen embe-ribb útjára. Természetesen Dante, aki fontosnak tartja a szerelem szemé-lyességét, helyesnek ítéli nagyrészt a privát szféra keretei között tartani, azonban tanulságait máshoz is el szeretné juttatni. Tudja, hogy a szerel- met megérteni a legjobban csak hozzá hasonló, művelt barátai képesek, leginkább a „*fedeli d’amore*” (a szerelem hívei) – titkos?! – társaságának tagjai, de azért másokkal is meg kell értetni az igazi szerelem lényegét. Egyébként annak felismerése és tudatosítási törekvése, hogy csakis egy „kiművelt lélek” rejtje magában a szerelmessé válás lehetőségét, arra is utal, hogy Dante szerint a szerelem akcideniciája a legmélyebben függ össze a személyiség szubsztanciájával.

Az emberhez méltó szerelem lényegének elvi megvilágítása, vagyis a szerelem emberi minőségének humánus és kifejeződésének civilizatorikus alapú magyarázata céljából az emberi nem fejlődése során felhalmozódott bizonyos értékek (feddhetetlenség, állhatatosság, tiszte- let, elismerés, alázat stb.) bevonásához folyamodott Dante, amivel annak a megállapításának igyekezett minél több vonatkozásban nyomatékot adni, hogy az igazán szerelmes ember egy valóban „áthumanizált” lény – talán ebben az értelemben is vonatkozik rá a „*trasumanar*” kifejezés (ami ‘átszellemülés’-t, ‘emberfelettivé válás’-t jelenthet) –, ezért lehet szerelme szinte tökéletes, „*amore umanissimo*”.¹⁵ Amikor pedig az egyén felől mutatta be a szerelmet, akkor az individualitást kifejező értékekre (őszinteség, kölcsönösség, hűség, meghittség stb.) volt tekintettel. Mivel az említett értékek és erények – hagyományos társadalmakban felhalmo- zott értékekről és ott elvárt erényekről van szó – nem feltétlenül és hang-

¹⁵ DI ZENZO 1984, 40. A „*trasumanare*” kifejezés forrása: *Pd.*, I, 70.

súlyozottan *egyének* – pláne férfi és nő – közötti viszonyokra szabottak, lévén a nembeliség közösségi aspektusát kifejezők, ezért a *szerelemre* történő vonatkoztatásuk, még az individualitást kifejezők esetében sem magától értetődően fogadható el, s ezért Dante részéről nyomatékos bizonyítóerőt igényelt. Minthogy azonban személyes *érzésről* van szó, Dante lírai ábrázolásmódja kedvező lehetőséget ad erre, különösen ha ehhez szerelmének hitelességét elég meggyőzően tudja dokumentálni.

Dante már fiatalon felismeri, hogy a költészet sikeres megújításához elsősorban a *tartalmat* kell átalakítani, vagyis anyagát hitelesebbé, mondanivalóját érthetőbbé tenni. A megújuló szerelmi líra személyesebb és humánusabb voltát, őszinteségét és kifinomultságát leginkább azzal tudja megalapozni és hihetővé tenni, ha hangsúlyozottan a saját belső világát, élményekből kinőtt érzelmeit és azok reflexióit dolgozza fel. Ezért válogatja ki és szervezi még koherensebb ciklussá legjobb korábbi költeményeit, amelyek már az előbbieken is meglehetősen tudatos költő bizonyos reflexióit is kifejezik. Ahhoz, hogy esetleg csak látszólagosnak tűnő személyességükön túlmutató, valóságos voltukat és „átemberiesített” jellegüket érzékeltető kifinomultságukat is nyomatékosan kifejezhesse, prózai magyarázat bevonásával segít nyilvánvalóbbá tenni az általa érzett *másmilyen* szerelem újdonságait. A versekhez fölvezető – egyébként szintén művészi – prózai részben *intonálja* mondanivalóját, legtöbbször bizonyos *szituáció* bemutatásával egybekötve: például a XXIV. fejezetben (15 Gorni) a szerelem *elmélyülésének*, komolyabbá válásának tendenciáját képileg úgy érzékelteti, hogy a közeledő hölgyek társaságában *előbb* a *vidám* Giovannát pillantja meg, akit Primaverának is hívnak (nevének jelentése: ‘előbb jön’), s csak *aztán* figyel fel a tiszteletet parancsoló, *komoly* Beatricére (akinek neve ‘boldogító’-t jelent). Így fejezi ki egy képben a szerelem több különböző, de összetartozó vonását, *előtérbe kerülésük* lényegi sorrendjét, vagyis érzékelteti egyrészt a szerelem sokoldalúságát, amibe a vidámság éppúgy beletartozik, mint a megrendült elmélyülés, másrészt a szerelem jellemzőinek váltakozását, sőt végső soron ellentétes oldalainak összetartozását is. Ilyen módon sikerül elérnie azt, hogy a *prosimetro* (próza és vers) szövegében jól kirajzolódjék, *fogalmilag* is könnyen absztrahálhatóvá váljék egy új szerelemfogalom, amelynek lényege szerint az igazi szerelem egyre *sokoldalúbbá, elmélyültebbé és őszintébbé* fejlődik. A *Vita nuova*-ra és Dante nem egészükben allegorikus verseire is jellemző az, amit Gadamer fejt

ki a műalkotások gondolatiságának meglétéről, teljes hiányának abszurdításáról. A német esztéta szerint a mű egésze feltétlenül magában foglal bizonyos, végső soron gondolatilag is megragadható értelmet, lényegiséget, értelemtartalmat (*Sinngehalt*), amire ilyen egyértelműen nem feltétlenül a szerző, hanem az „alkotás gondol” („*was diese »meint«*”). Ez azonban csak olyan ismeretértelme (*Erkenntnis*) lehet, ami az alkotó tudása alapján kerülhetett be a műbe és jelenhet meg benne képileg.¹⁶ És ilyen értelemben vett új értelemtartalomként van jelen a *Vita nuova*-ban az a konvenciókhoz képest életszerűbb és gazdagabb kép, amit Dante a *szerető férfiről*, a *szeretett hölgyről* és az *emberhez valóban méltó szerelemről* alkotott. Szerelemfelfogásának legfőbb újdonságait már fiatalkori főművében megmutatta Dante, a többi költeményében és az *Isteni Színjátékban* aztán tovább pontosította, főleg az eltérések és ellentétek ábrázolásával tette lényegét még inkább egyértelművé.

A legnehezebb feladat – főleg az igen gazdag előzmények dezorientáló hatásai miatt – a *szeretett hölgy* képének átalakítása volt, hiszen egyrészt nagyon eltérő női erényeket és egyéb jellemzőket kellett egymáshoz közelíteni, aztán egyetlen személy lényeges tulajdonságaiként összeilleszteni őket, de ugyanakkor másrészt a vonatkozó konvenciók többségének elkerülésével és néhány hatásos fordulat átszínezésével ígérkezett mindezt a legeredményesebben elvégezni.¹⁷ Szinte egy olyan lehetetlen vállalkozás *fordítottját* kellett sikerre vinnie, mint a kör négy-szögesítése. Neki ugyanis négy alapvető eszménytípus felhasználásával lehetett és kellett egyetlen valóságos és tökéletes, hiteles és eszményi nőalakot megrajzolnia. A hosszú időn át felhalmozódott költészeti hagyományban és az attól alig eltérő korabeli közfelfogásban leginkább kikristályosodott hölgyeszmények a következők voltak: 1. Szűz Mária (és bizonyos szentek); 2. a nemes hölgyek (várúrnők, udvarhölgyek stb.); 3. az egyszerű leányok és asszonyok, akiket kiválóságuk hangsúlyozásaként – nemegyszer – 4. az angyalokhoz hasonlítottak. A különféle égi és más-más földi tulajdonságok bizonyos csoportjainak tipikus hordozói a legmagasabb szinten fejezték ki az ideális nőalak meglétéhez szükséges intellektuális és morális erényeket, valamint az érdeklődést ezekre irányító testi és lelki szépséget. Így az angyalok a bölcsességet és az áll-

¹⁶ GADAMER 1984, 95 és 146.

¹⁷ AUERBACH 1995, 55–57.

hatatosságot (de szenvedélyes szeretetük Istenre irányul); Szűz Mária és néhány szent a tisztaságot és a szelídséget (testi szépségük is szinte csak ezt sugározza); a nemes hölgyek a büszkeséget, a világi dolgokban való okosságot és szépségük vonzóvá tételének képességét; az egyszerű nők pedig az ügyességet, a szemérmet és a mértékletességet. A szeretésre való képesség mindegyiküket jellemzi, de ez nagyon eltérően alakulhat át valamilyen szerelemmé. Az igen művelt és a szerelmi költészetet kíváloán ismerő Dante a vállalkozásához legközelebb álló hagyományhoz igazodva a nemes hölgy (*donna nobile*) alakját, azt a kifinomult világi nőalakot tekintette olyan kiindulópontnak, akinek még jobban megszelídített és szublimált személyét lehet felruházni a többiektől kölcsönzött kíváló tulajdonságokkal, azok neki megfelelő fokozataival és árnyalataival. Nem kétséges, hogy Dante egy ideált formált meg művészileg, de nem a realitások messzemenő bevonása nélkül, vagyis alkotótevékenysége során nem a reflektáló, hanem a *definiáló* ítélőerő¹⁸ volt a meghatározó, ehhez a trubadúrlíra *donna gentilé*je adta az előképet, de Beatricének mégis megvan a maga személyisége.

Így lett végül is Beatrice alakja *valóságos* nő, aki gyermeklányként, majd ifjú hölgyként hívja fel magára Dante figyelmét különös szépségével és kifinomult viselkedésével, akit nem származása alapján nevez híve *donna nobile*nek, hanem csodálatot ébresztő és tiszteletet parancsoló személyisége miatt *donna gentilé*nek. (Ezt legtömörebben talán a XXVI. fejezet [17 Gorni] „*Tanto gentile e tanto onesta pare...*” kezdetű szonettje fejezi ki.) A költő mindig a hölgy rendkívüli szépségének egészét tartja szem előtt, s természetesen kiemeli *testi* szépségét is, de konkrétan *keveset* mutat be belőle, inkább nemes magatartásáról és annak jobbító, boldogító hatásáról tudhatunk meg többet.¹⁹ Alighanem Beatrice testi szépségének szűkszavú leírása utal arra, hogy elsősorban költőileg megformált alak, de azért nem személytelen.²⁰ A XIX. fejezet (10. 12–33 Gorni) híres dalában – ahol képszerűen a legtöbbet mond erről a szépségről – lényegében csak a ragyogását fejezi ki, és mindjárt össze is kapcsolja annak hangsúlyozásával, hogy ez belső szépségét teszi láthatóvá:

¹⁸ KANT 1997, 31–32.

¹⁹ MALATO 2006b, 509–518.

²⁰ HARRISON 1988, 17–29.

[...] az Úr őbenne új csodát teremtett.
 A színe gyöngy, sőt még halványulandó,
 s csak annyira, mint illik ily személyhez:
 Jobbat a föld nem alkothat, miként ez;
 ő mintaképe szépnek és nemesnek.²¹

A *Vita nuova*-ból kihagyott egyik versben „édes arcára” (*dolce viso*) emlékezik:

[...] az édes arc csodáját úgy idézem,
 hogy ahhoz képest semmiség az Éden.²²

Legtöbbször Beatrice erkölcsi erényeiből mutat be Dante, intellektuális kiválóságairól itt keveset szól, értelmi erényeinek tökéletességét majd az *Isteni Színjáték*-ban tárja az olvasók elé.²³ Az angyalokhoz nem a bölcsessége, hanem lelki szépsége és jósága alapján hasonlítja, égi helyére is ezek a jellemzők jogosítják Beatricét, ezek miatt érdemes a földi életnél magasabb rendű létezésre. (Ezt a XXXI. fejezet [20 Gorni] canzonéja mellett különösen a XXVI. fejezet [17 Gorni] két szonettje érzékelteti.)

A szeretni való és nem szeretni lehetetlen, szeretett nő képe természetesen személyes érzelmek és személyes vélemény együttes eredménye, a megálmodott és megkonstruált ideál méltónak talált, valóságos testbe költöztetett együttesének művészi bemutatása. Az eszményiként megszemélyesített Beatrice testi és lelki összetevőit nem csupán a *kallokagathia* hagyományának háttéreszménye segíti egységesként megjeleníteni, hanem Dante saját egyéni érzelmeinek szellemi „*sfumatója*” is. Ugyanakkor Dante óvakodik is attól, hogy túlzónak, hamisnak, elfogult képzelgésnek tűnjék a tökéletes kedves ábrázolása, ezért nagyrészt mások véleményének feltüntetett mondások idézéséből rakja össze Beatrice arculatát.

²¹ VN, XIX [10. 22 Gorni]. Jékely Zoltán nagymértékben szövegű fordítása (ALIGHIERI 1962, 31) sem eléggé pontos, ezért közöljük az eredetit is: „[...] Dio ne 'ntenda di far cosa nova. / Color di perle ha quasi, in forma quale / convene a donna aver, non for misura: / ella é quanto de ben pò far natura; / per essempro di lei bieltà si prova.” (ALIGHIERI 2015, 164–165).

²² *Lo doloroso amor che mi conduce...*, 27–28, ALIGHIERI 1962, 94 (Jékely Zoltán fordítása).

²³ KELEMEN 2007, 43–50.

Szépségének tökéletességét egy viszonyítással fejezi ki: a város leg-szebb hölgyeinek neveiből komponált versben övé a kilencedik hely, és a korabeli számmisztikában a kilenc a csodák száma. Ez a szám hölgye megpillantásával is, halálával is összefügg. Azt is mások mondják róla Homérosz szavaival: „*Nem halandó ember, hanem isten leányának tűnt fel*”.²⁴ Akik az utcán látják, azok teszik ezt az elragadtatott megjegyzést: „*Ez nem is asszony, hanem az égnek egyik legszebb angyala*” („*è uno de li bellissimi angeli del cielo*”).²⁵ A mások által is csodálattal szemlélt, égi eredetüként bemutatott hölgyet már lehet úgy emlegetni, hogy az angyalok honában van a méltó helye. Maga Dante, tapasztalatokon alapuló emlékeihez hű maradva, nem lényegíti át teljesen angyallá Beatricét, hiszen – bármennyire a költészet nagyfokú fikтивitására legyen is szó – szerelmesének testi szépsége és hangjának kellemessége elengedhetetlen ahhoz, hogy lelki nemessége érzékelhetően megjelenjen, valószerűen megmutatkozva másokat megnevelő hatását kifejtse, illetve legnagyobb csodálóját – a platonikus szerelemfelfogás értelmében – szerelembe ejtse: „*áldott szemével édességet ad a szívnek*” („*dà per gli occhi una dolcezza al core*”).²⁶ Csak egy valóságosnak látott, de nem teljesen eszménnyé szublimált hölgy látásán lehet világi értelemben véve megilletődni, sőt csodálatán túl meg is szeretni őt, és halála miatt halálvággal átszőtt szomorúságot érezni. És egy mindenki másnál kiválóbbnak látott hölgyet lehet társnői és esetleges riválisai („*donne dello schermo*”) fölé emelni, olyan szépnek és tisztának bemutatni, hogy a föld helyett az ég mutakozzék a számára méltó lakóhelyül, még ha nem is Szűz Máriaként, hanem egy felhőcskének tűnve száll fel az égbe. Ez nemcsak a két hölgy (Szűz Mária és Beatrice) sorsát és értékét, de egyben létezésbeli különbségét is találóan kifejezi, érzékeltetve Beatrice hangsúlyozottabban földi mivoltát. Dante mindezt legtömörebben kifejező sorait – „*esta vita noiosa / non era degna di sí gentil cosa*” – Jékely Zoltán fordítása, a nagyfokú eszményítéssel is feldúsítva, szinte az eredetnél is találóbban fejezi ki: „*ez a keserves élet / angyali lényét nem érdemelé meg*”.²⁷

²⁴ VN, II [1. 9 Gorni]. (A passzust a saját fordításomban idézem.)

²⁵ VN, XXVI [17. 2 Gorni], ALIGHIERI 2015, 216, illetve ALIGHIERI 1962, 46 (Jékely Zoltán fordítása).

²⁶ VN, XXVI [17. 7 Gorni], ALIGHIERI 2015, 221, illetve ALIGHIERI 2013, 69 (Baranyi Ferenc fordítása).

²⁷ VN, XXXI, canz. 27–28 [20. 10 Gorni], ALIGHIERI 1962, 52 (Jékely Zoltán fordítása).

Az „angyali lény” kifejezés a szekunder irodalomban elterjedt „*donna angelicata*” megfelelője, ami Cavalcanti egyik kifejezése alapján keletkezhetett; az *angelicata* jelzőt a dantisták közül Carducci kezdte használni.²⁸ Ez a szintagma a maga metaforikus tömörségével jól érzékelteti azt a rendkívüliséget, ami nem bármilyen emberi rendhagyóság, nem csupán a szabálynak való meg nem felelés kivételessége miatt tér el más hasonló szabálytalanságokkal együtt az adott *speciestől* (az emberitől), hanem a szabálytalanság olyan különös változatát képviseli, amely miatt, mint legnagyobb fokú szabálysértő eltérés, már át is nyúlik egy magasabb rendű *speciesbe* is (az angyaliba). A *Vita nuova*-ban Beatrice mégsem valódi angyal, inkább csak a szó köznapí értelmében lehet annak mondani, és a költői szóhasználat emeli az „angyali” szó jelentését a *sensus allegoricus* szintjére.²⁹ Így maradhat meg az „angyalok honában” is a személyisége. Példaszerű lehet azok számára, akik meg is értik a szerelmet: ezek tekinthetnek rá úgy is, mint szimbólumra, akinek lényge a Csoda, és amit jól szemlélhető rendkívüliséggel kifejez, az pedig maga a Szerelem. A „csoda” szó költői, nem teológiai értelemben szerepel itt, a mindennapi élethez képest csoda („*un miracolo laico*”),³⁰ sőt inkább ő teszi azt az egyetlen nagy csodát, hogy lényge hatásával jobbra teszi az embereket. Beatrice esetében azonban Dante mégsem olyan értelemben, nem azzal a konvencionális költői könnyedséggel beszél nemes hölgye angyali voltáról és égi kapcsolatáról, mint néhány más versében (például a *pargolettáról*): itt a kép jelentése sokkal súlyosabb és összetettebb.

Dante egy új szerelemfogalom kifejezésének szimbólumaként alkotja meg Beatrice költői alakját. A görögül ugyan nem tudó Dante jól ismerte az egész antik mitológia lényegét, főleg annak latin vetületét, de saját korához szeretett volna szólni, így nem az ókori jelképrendszert alkalmazta (Venus, gráciák stb.), hanem a középkort adaptálta elgondolásaihoz. Például a szerelmet általában Ámorként jeleníti meg, de „*Di donne io vidi...*” kezdetű versében (8. sor) angyalként bukkan fel („*un angiol figurato*”).³¹ Ilyen felfogásban Beatrice mint megtestesült ideál nem a két

²⁸ Cavalcanti, *Rime*, VI, 19–20: „*Angelica sembianza / in voi, donna riposa*” (CORDIÈ 1942, 130); CARDUCCI 1941, 71: „[...] *sua donna ricorda il color di perla, proprietà angelicata*” (kiemelés az eredetiben).

²⁹ FOSTER–BOYDE 1967, II, 134–136; BALDELLI 1994, 144–146.

³⁰ SANTAGATA 2011, 79.

³¹ ALIGHIERI 2015, 784.

Venus egyikeként jelenik meg (mint később az „*amore sacro*” jelképe Tizianónál), hanem az égi és a földi olyan szétválaszthatatlan egységeként, akinek személyében nem a „szent” és a „profán” van együtt, hanem a *tökéletes földi és az égi egy része*, hiszen eltérő mértékben részesedik (a *metexisz*, a *repartitio* értelmében) az égi és a földi tulajdonságokból: csak egy *bizonyos* részéből (nem mindből) az égi tökéletességnek, és *csaknem* mindegyikéből a földieknek, míg a gyakori női tökéletlenség (gőg, hiúság, kegyetlenség, állhatatlanság stb.) teljesen *hiányzik* belőle. Beatrice a szerelem jelképe, szinte istennője; a XXV. fejezettől (16 Gorni) kezdve mintegy átveszi Ámor szerepét, ő ébreszt szerelmet, de ebben már a *caritas*nak akkora túlsúlya van, hogy alig kap benne helyet még a legkifinomultabb *erősz* is.³² Bizonyos „személyes személytelen-ség” lesz rá jellemző, ami kétféle hatás lehetőségét adja neki: szerelmet tud ébreszteni Dantében és jobbító hatást képes gyakorolni rajta kívül az őt szemlélő emberekre is. Beatrice végül is nehezen megközelíthető példakép, inkább eligazító *eszménykép*, de nem annyira elvont, hogy ne lehetne megérteni és ne lehetne legalább távolról megközelíteni. Az ilyen hölgyet nem az érzelmek elfojtásával és a gondolatok misztikus elragadtatásra váltásával lehet méltón „szolgálni” (amire Raymundus Lullus mutat kiváló példát), hanem a nemes, de csakis a nemes szív (*gentil cor*) érzelmeinek kulturált kifejezésével, aminek a megéléséhez is meg a kifejezéséhez is a józan ész (*ragione*) tanácsai segítik hozzá a nyers természetiségétől legalább már részben elszakadt embert (amit Guinizelli helyezett előtérbe).

Dante mint a „legmodernebb” középkori költő sem törekszik arra, hogy tudatosítsa – Arany Jánossal szólva – a „való” (az igazi Beatrice) és „égi mása” (költői képe) különbségét, hiszen új éneke „varázsától” további jobbító varázslatokat remél. Ehhez nemcsak fölösleges, hanem éppenséggel zavaró lenne annak sejtetése, hogy milyen „elvalótlanításon” (*Entwircklichung*) ment át³³ az „emlékezetének könyvében” megmaradt „szöveg”, amíg eléggé – noha a *Vita nuova*-ban még nem is eléggé – „méltó” (*degnó*), de mégiscsak valamilyen emlékművé nemesedett. Arra azért vigyáz Dante, hogy az ilyenkor elvárható eszményítés során – Wolfgang Iser terminusaival kifejezve³⁴ – mégse kellő valóságalap nél-

³² SINGLETON 1949, 56–58 és 96–101.

³³ HARTMANN 1977, 734.

³⁴ ISER 2001, 21–43.

küli *imaginárius*, hanem a valóságtól nem elszakadt, *fiktív* képet alkosson az eszményiként felmutatni akart Beatricéről. Az eszményi kép eszmei oldalának meghatározó, de elvont összetevőit, a szeretetet és a jóságot a szépség konkrétsága segít megeleveníteni, ragyogása vonzóvá tenni; a *noumenon*nak (a tökéletes emberség) és a *fenomenon*nak (vonzó nőies-ség) ez az elválaszthatatlan kettőse teszi példaszerűvé Beatrice alakját.³⁵ Az ilyen művészi kép pedig egyfajta komolyan veendő valóság.

A *szerető lény* (lényegében az önmagát sokoldalúan megmutató Dante) képe nem fejezi ki olyan röviden és határozottan – mint majd a reneszánsz szerelemábrázolásai teszik –, hogy ő kevésbé tökéletes, mint imádottja, de a részletek összességéből az derül ki, hogy valami azt megközelítő teljességre vágyik. Sem felismerései nem biztosak, sem viselkedése nem következetes; Beatrice egyöntetű attitűdjéhez képest az övé csak fokozatosan válik egyre határozottabbá és hölgyéhez megközelítőleg méltóvá. A Beatrice iránt vágyat érezni kezdő Dante eleinte nem látja tisztán, mi is valójában a szerelem, s hogy annak ellentmondásossága egyben sokrétűségét is kifejezi (XIII. fejezet [6 Gorni]). Kiváltó okait illetően a szépséggel és tiszasággal párosult nemesség helyett nemegyszer a hölgy érdeklődésének és – a szerelem helyett inkább a szeretettel rokon – részvétének megnyilvánulását véli annak, esetleg ezek kezdik őt valami szimpátiafélére indítani (XXXV. fejezet [24 Gorni]). Kezdetben nem tudja szerelmét sem kellően leplezni, sem kifejezésre juttatni (XV–XVI. fejezet [8–9 Gorni]). A zavart, bizonytalan és hűtlen Danténak szüksége van arra, hogy alakuló szerelmének krízisei megtisztítsák és megszilárdítsák, s majd ezek által valamivel tökéletesebbé váljék. Beatrice felmagasztalásig szublimált alakja alkalmas arra, hogy ezen az úton segítse.³⁶ A humánus emberi megalapozottság és a szerelemre való képesség (*gentil cor*) nem hiányzik belőle, de Beatricét ezek tekintetében is csak akkor tudja megközelíteni, ha igen sokat változik, főleg ha megérti a távolságtartás szerepét és jelentőségét. A férfi és a nő – mondja ki általánosítva Dante (XX. fejezet [11 Gorni] szonettje) – *egyaránt* alkalmas a szerelemre, de – bár ez már csak tanulságként szűrhető le – a férfinak van rá nagyobb szüksége.

³⁵ HARRISON 1988, 96–99 és 152–157.

³⁶ MADARÁSZ 2001, 16–17.

A szerelmes férfi alakjának megrajzolásakor nagyon ellentmondásos Dante helyzete. Szubjektív oldalát illetően önmagából indulhat ki, hiszen – mint később Montaigne hangsúlyozta – az ember saját magát tanulmányozhatja bármikor és ismerheti meg a legjobban.³⁷ De mivel elsősorban kifejezni, nem pedig tárgyilagosan ábrázolni szeretné önmagát, nem támaszkodhat segítségként – mint Beatrice megjelenítésekor tehette – olyan, precedens szerepükben típusértékű szerelmes férfiakra, akiket az övéhez hasonlítható, magasztos szerelem tett boldoggá, akik igaz szerelemmel tudták nemes hölgyüket szolgálni. Egyrészt ugyanis a korábbi művészetben, főleg a középkori keresztény szépirodalomban nemigen lehet találni példaszerűen hűséges, szerelmes férfiakat, mint amilyen például az antikvitásban Orpheusz vagy Philémón. A szerelem értelmezésének átfogalmazására éppen azért vállalkozott Dante, mert az addig bemutatottakhoz képest ismerte fel egy *másmilyen* férfiattitűd lehetőségét és értékét is, de ennek még alig tűntek fel olyan szolid hirdetői, mint Guinizelli. Másrészt lírikusként akart újat alkotni, és az ehhez elengedhetetlen egyénit csak nagyon áttételesen és korlátozottan lehet másoktól vett példák segítségével jobban kifejezni. A *Vita nuova*-ban a lírai önkifejezés formájában megszülető szerelmes férfi ábrázolása különösen két értékes mozzanattal gazdagíthatja a szerető lény képét: a hangsúlyozott *őszinteséggel* és a határozott *személyességgel*.

A *prosimetro* műfaja lehetővé, sőt valamennyire szükségessé is teszi az érzelmek kibontakozásának narrativizálását, az alakuló szerelem cikcakkjainak bemutatását, a tévutakra lépés veszélyeit, az elkövetett hibák megbánását, s ennek során az önismeret elmélyülését. A szerelmes Dante ingadozik és hibázik, de ezeket őszintén megbánja, és nem tompítja mentetőzéssel vagy próbálja bókokkal feledtetni, helyett – szerelme nagyszerűségéhez méltóbban és bocsánatát is ettől remélve – hölgye kiválóságát igyekszik még teljesebben megmutatni. S mivel bűnbánata és főleg az engesztelés módja hölgyének még mélyebb megismerésével fonódik össze, ezért még jobban meglátja benne azt a megismételhetetlenséget, ami miatt csakis őt lehet valóban szeretni. A különféle reflexiókkal jól átszőhető narrativizálás nyomán érik meg Dantében – a növekvő csodálat és a fokozódó tisztelet túlsúlya mellett – az a vonзалom, amit csakis iránta érez, és ami végül a legkizárólagosabb odaadással jár. Az

³⁷ MONTAIGNE 2001–2003, I, 15; III, 228, 355, 369–370, 387–397.

élő Beatrice dicsérete, magasztalása ebből kiindulva növekedhet később a halott Beatricéről még „*méltóbban*” szólva olyanná, „*ahogy hölgyről még sohasem beszéltek*”.³⁸

A szerető férfi alakjának megrajzolásakor Dante „mennyeiségileg” kevesebb, de nagyobb mértékű újdonságokat igyekszik bevinni a szerelemábrázolásba, mint az eszményi nőalak tökéletesítésekor. Az utóbbinál inkább csak fokozni lehetett és összegezni kellett a jó tulajdonságokat a „*donna angelicata*” alakjának megalkotásakor, az előbbinél viszont nagyrészt *megfordítani* az udvarló férfi képét ahhoz, hogy ne csak a lelket csodálni képes vagy csak a testet megkapni akaró férfi, hanem a tökéletes nőt a maga egészében *szeretni* képes másik ember lelkiállapota, magatartása és jelleme kirajzolódjék. Dante itt nem éri be azzal, hogy a felületes szimulálás eszközeivel imponálni akaró és a nőt így magához édesgetni próbáló férfi eléggé hagyományos képét retusálja valamivel halványabbá és elfogadhatóbbá, aki nem annyira a saját rejtett pozitívumainak felszínre hozásával, hanem inkább mímelt többletértékeivel igyekszik megnyerővé vagy éppen önmagát sajnáltatva megértetté válni, de ugyanakkor semmit sem fog fel a szerelem kifinomultságából és intimitásából. Inkább azt a gyarlóságoktól sem mentes, szerető férfit mutatja be, aki természetesnek tartja a szerelemből adódó sokféle érzést, köztük legfontosabbnak az örömnél többet jelentő boldogságot, és jobba szeretne válni azért, hogy ő is többet adhasson. Dante nem jut el a Beatricéhez intézett nyílt szerelmi vallomásig, ezért az alakoskodásra tulajdonképpen nem is nyílik alkalma, publikussá tett érzésvilága hivalkodó megmásításának pedig nem látja értelmét, hiszen azzal emberileg csak lefokozná magát, költőként pedig mindenkinél feltűnőbb epigonná válnék.

Két ilyen nemes és érzékeny lény viszonya nyilván olyan szerelem lehet, amely egy férfi és egy nő sokrétű vonzalmának, bonyolult egymáshoz tartozásának és kölcsönösen, de mégsem egyenlő mértékben boldogító hatásainak sajátos együttese. Dante nagy gondot fordít az *átértelmezett szerelem* pontos körülhatárolására és belső gazdagságának megmutatására.

Kérdés, mennyire tudatosan, de ennek a szerelemkoncepciónak a magja az a platóni emberkép, amely „alulról” az állati jellemzőket, a puszta érzékiséget (testiséget, indulatot stb.) zárja ki, míg „felülről”

³⁸ /N, XLII [31. 1–2 Gorni], ALIGHIERI 1962, 65 (Jékely Zoltán fordítása).

minden megkülönböztetés mellett sem tagadja meg az embertől bizonyos, elsősorban isteneket megillető jellemzők és igények minimumát, különösen a méltóságot és a tiszteletet. Az emberek közötti személyes viszonyulási formák közül leválaszt bizonyos affinitásokat és közeledési módokat; az előbbieket közül elsősorban a szeretetet, a szimpátiát, az együttérzést és a szájalmat, míg az utóbbiakból a bókolást, udvarlást, hódítást és hasonlókat. A platonizmusnak azt az elemét is fontosnak tartja, hogy a szeretők viszonya nagyrészt kontemplatív, a szerelmi vágyat a szépség ébreszti fel, és ebben implicite az is benne van, hogy a szépség a jóságot teszi nyilvánvalóvá és a tökéletességet mutatja meg a leginkább érzékelhető változatban, mert a szép szeretett lény nagymértékben részesedik a szépség ideájából. Dante mindezt természetesen más elemekkel is kiegészítve és a keresztény eszmeiség jegyében mutatja be. Nála Beatrice nemes szépsége nem a gráciákéhoz, hanem az angyalokéhoz áll közel, és a szépsége nagyrészt lelki. A testi szépség gyöngyhöz hasonlított volta nem is annyira a test jellemzője, hanem inkább magatartásának, „ragyogó” nemességének és erkölcsi értékének kifejezője. Az egyéni lélek személyes, így testi és lelki szépség egyaránt individuális, egységük különösen vonzó lehet, szemet és értelmet egyaránt gyönyörködtethet, a szájról föl sem merül, hogy csókot is adhatna, mindössze a legszebb beszéd eszköze.

Noha a szerelem Dante felfogása szerint elsősorban *szellemi* viszony, mégsem egysíkú és szegényes, és nem is aszkétikus. Különbözik más emberi viszonyoktól, de azért bele is szövődnek bizonyos pozitív affinitások, különösen a szeretet. A szépség *erősz*-motívuma és a tisztelet *agapé*-motívuma mellett a *filia* egyes megnyilvánulásai teszik árnyalttá és közvetítik a többi emberi érzés felé; ilyen elsősorban a szimpátia és a csodálat. Ezek részben sem helyettesíthetik a szerelmet, még az együttérzés vagy a szájalom sem. Különösen a szájalmat utasítja vissza Dante (XIII. fejezet [6 Gorni]). Bizonyos hölgyek kezdődő szerelemnek tűnő szájalmat, csak rövid időre, azért fogadja el és nem leplezi le, mert mindössze a félrevezetés eszközének tekinti, valódi szerelmét elleplező pajzsnek („*donne dello schermo*”). Csak rövid időre tudja elfogadni a szájalommal esetleg párosuló jóindulatot is. Látványosan visszautasítja még a Beatrice halála után elfogadható vigasztalást nyújtani látszó hölgy szerelmét is. Amikor Beatrice halálának évfordulóján újult erővel elárasztja a szomorúság, feltűnik egy „*nemes, szép, ifjú és okos*” hölgy,

akit talán Ámor küldött Dante vigasztalására, hiszen a fájdalmat tompító vagy éppen feledtetni kezdő új szerelem lehetősége „*ama kegyes hölgy két szeméből árad, / kit meghatott e kínok áradatja*” („*mosse delli occhi di quella pietosa / che si turbava de' nostri martiri*”).³⁹ Dante némi lelkiismeretvizsgálat és egy felrázó látomás hatására lemond a közeledés lehetőségéről (a szerelem lehetőségének a lehetőségét is megszünteti): visszautasítja a szív (vagyis a kívánság) csábító befolyását és az állhatatos ész (vagyis a lélek magasabb foka) tanácsát követi, őszinte megbánás kíséretében. Előbb rádöbben, hogy a hölgyet nem a szerelem, hanem a szánalom vezérli: „*Istenem, micsoda gondolatok ezek, melyek ily aljas módon akarnak vigasztalni engem [„consolar me”] s mintegy megakadályozzák másra gondolnom.*”⁴⁰ Utána végképp visszatér az ő szerelmét egykor megfontoltan és tartózkodón viszonzó vagy csak inkább elfogadó Beatricéhez, akitől nem sajnálatot, hanem a legvisszafogottabb változat esetében is a legtisztább szerelemet kapta: „*Elkezdtém gondolkozni róla, s ahogy a múlt időt sorjában megidéztam, szívemet hirtelen keserű megbánás fogta el azért a kívánságért, melynek, az ész minden állhatatossága ellen, néhány napig oly rútul átengedte magát: elűztem hát ezt a gonosz vágyakozást, s ismét Beatrice felé fordultam minden gondolatommal.*”⁴¹ A szánalom nem csupán kevesebb a szerelemnél, még csak előfeltétele sem igen lehet, hiszen hatásában éppen ellentétes vele: megalázza, nem pedig fölemeli az embert. Márpedig Dante szerint az igazi, tiszta szerelem *katartizálja* és a legmagasabb szinten *humanizálja* az embert.

Meditációk és különböző szempontú kontrasztív összehasonlítások vezetnek Dantét annak megállapításához, hogy a szerelem nagyon mélyen áthatja a teljes egyéniséget és képes meghatározni az egész sorsát. Ezekről természetesen nemcsak a *Vita nuova*-ban ír. Ámor ellentétes, hol lehangoló, hol lelkesítő hatása itt is foglalkoztatja (XIII. fejezet [6 Gorni]), a személyiség egészét felkavaró hatása szintén (II., XIV. és XXXI. fejezet [1. 2–11; 7 és 20 Gorni]). A kegyetlen visszautasítás okozta szenvedésekről a Pietra-versek adnak markáns és megkapó képet. A bűnös szerelem legjellegzetesebb képviselőit a *Pokol* V. énekében sorakoztatja fel: ott szenved Szemirámisz, Kleopátra, Heléna, Trisztán és még sokan,

³⁹ *IN*, XXXVIII [27. 1 és 10 Gorni], ALIGHIERI 2015, 272, illetve ALIGHIERI 1962, 59 és 61 (Jékely Zoltán fordítása).

⁴⁰ *IN*, XXXVIII [27. 1 és 10 Gorni], ALIGHIERI 1962, 60 (Jékely Zoltán fordítása).

⁴¹ *IN*, XXXIX [28. 2 Gorni], *ibid.*, 61 (Jékely Zoltán fordítása).

akik a testi kéjt keresték („*i peccator carnali*”, *If.*, V, 38.). A testükkel vétkezők szinte nem is ismertek semmit a szerelem szellemiségéből, az ő kapcsolatukból hiányzik leginkább az, aminek mibenlétét a költő meg akarta mutatni a maga teljesebb és emelkedettebb voltában. A pokolban szenvedők közül Paolo és Francesca sejtett meg valamit az igazi szerelemből, akik iránt Dante érez is némi részvétet, a szánságnál jóval többet (*If.*, V, 140–142). A „szerelem bűnösei” tulajdonképpen nem is szerettek, esetleg – mint Francescáék – rosszul szerettek, hiszen szeretni nem a testtel lehet, a lelkükben pedig egy leszűkített „*anima sensitiva*” dominált, és vágyaik szabadjára engedésekor teljesen kikapcsolták az ésszt, ami nélkül nem lehet szeretni emberi módon. Pietra asszony nem az ésszt mellőzi, hanem a szerelmet tagadja meg valakitől, nem tud s nem is próbál ráhangolódni arra az egyénre, aki szerelemmel próbál közeledni hozzá. A hölgyből a szív „nemessége” hiányzik, és ez nem mérlegelésre inspirálja az ésszt, hanem az elutasításnak is a ridegebb formájára, hiszen egy kifinomultabb egyéniség az elzárkózást is tapintatosabban fejezné ki. Pietra még határozottabb és kegyetlenebb, mint a trubadúrokat epekedésre kárhóztató várúrnő. A szerelem eltorzulásainak és hiányosságainak felvillantott képeiben is azt igyekszik – közvetetten – megmutatni Dante, hogy a szerelemre kész lélek összetett egészen belül együtt kell működnie az érzelemnek és az észnek, kiegyensúlyozottan össze kell kapcsolódnia a morális és az intellektuális erényeknek. Arról, hogy a szerelem mennyire átfogja az egész egyént, egy ironikus hangú versében ad sokatmondó és komolyan is veendő vázlatot:

*Tudás és kellem, szellem és művészet,
gazdagság, szépség, fény, erő, nemesség,
alázat, nagy szív, vitézi heveség –
vedd bár külön, vagy bárha együvé tedd:
e virtusok mind egyesülve készek
(hol nehezebben, hol könnyebben esnek),
hogy Ámor jármát nyakunkról le vessék –
csakhogy: Ámorban éppen ők a részek [ma ciascuna n'ha
parte].⁴²*

⁴² *Savere e cortesia, ingegno ed arte...*, 1–8, ALIGHIERI 1962, 74 (Rónai Mihály András fordítása).

Itt mindössze felsorolja a stilnovisták tematikai repertoárját, vagyis társadalmi szituáltságában és főbb erényei által jellemzetten írja le vázlatosan a szerelmes embert, akinek szerelmi jellemzőit sok új vonással kiegészítve és kellő magyarázatokkal kísérve nagyrészt a *Vita nuova*-ban mutatta be.

Jól észrevehetően más, az édes, új stílus többi követőjénél is teljesebb és kifinomultabb képet nagyrészt azért tud a szerelemről adni Dante, mert a szerelmesek komplex személyiségén belül észreveszi az emberi értelemnek azt az összetevőjét, amely spontán módon képes befolyásolni részben az érzelmeket és bizonyos cselekvéseket is. Saját példáján mutatja be, hogy az ész mennyire módosította és terelte helyes irányba mind érzelmeinek alakulását, mind magatartásának formálódását. A *Vita nuova*-ban többször is utal Ámor racionális tanácsaira. Nem mellékes, hogy a szerelem megértése (*ingegno*) mellett a viselkedés optimális konvenciói (*ars*), az „*ars amatoria*” is az ész (*ragione*) vezetése alapján bontakozik ki.

Az *anima intellectiva* megnyilvánulási formái közül az okosság (*prudentia*, *fronézisz*) jut fontos szerephez a szerelmes ember tevékenységeinek irányításában. Arisztotelész úgy határozta meg a *fronéziszt*, hogy az „szükségképpen igaz gondolkodással párosult cselekvő lelki alkat, amely arra irányul, ami az embernek jó”, azt vizsgálja, „ami igazságos, szép, és ami az embernek jó”.⁴³ Az okosság (*prudentia*) a vélekedő lélekrész erénye, ami olyannal foglalkozik, ami másképp is lehetne, de nem dolgokat hoz létre, hanem *tevékenységeket* alakít, terel helyes irányba. Egyedi eseteket tanulmányoz, de a lényegeset keresi bennük. Az okossággént funkcionáló ész nem formális következtetések révén, hanem az intuitív észhez hasonlóan ragadja meg több-kevesebb pontossággal az általános princípiumot. Ezt azért teheti meg, mert a tapasztalatra támaszkodik, annak képzetszerűsége pedig – konkrét és absztrakt differenciálatlan egysége lévén – közel áll a lényegyet tisztábban kiemelő fogalomhoz.⁴⁴

Kérdés, hogy Dante ezekről – akár közvetítők révén – mennyit tudott, de Aquinói Tamás ennél is árnyaltabb *prudentia*-felfogása aligha volt – legalább fő vonalaiban – ismeretlen előtte. Ráadásul Tamásnál néhány

⁴³ Arist., *Eth. Nic.*, 1140b és 1143b, ARISZTOTELÉSZ 1997a, 194 és 206 (Szabó Miklós fordítása).

⁴⁴ Ross 2001, 294–295.

olyan elem is nagyobb hangsúlyt kap, ami a szerelem dantei magyarázatához közelebb áll, mint a görög mesteré. A nagy középkori értelmező is hangsúlyozza a *prudentia* gondolkodást és cselekvést egyaránt formáló hatását, a feladathoz igazodó rugalmasságát, mérlegelő szerepét, körültekintő voltát stb. Taglalja is az okosság részeit, szól az emlékezetéről, a megértésről, a találékonyságról, alkalmazásakor a gondoskodásról és az óvatosságról. A *prudentia* Tamás szerint is egyedi eseményeket vizsgál, ehhez messzemenően támaszkodik az érzékelés adataira, és a megfontolás arra is vezetheti, hogy olykor el kell térnie az általánostól. Ráadásul Tamás szorosabb kölcsönhatást lát az értelmi és az erkölcsi erények között, tehát szerinte a tanulékony ember nagyon sokat változhat erkölcsileg. A szerelemértelmezés szempontjából fontos lehet, hogy szerinte – Augustinusra hivatkozva – a szeretet (*caritas*) motiváló erejét is figyelembe kell venni a *prudentia* mérlegeléseinél és célkitűzéseinél.⁴⁵ Értethető tehát, hogy a fentiek legalább egy részének ismeretében Dante miért gondolta fontosnak, hogy szem előtt tartsák az ész hatását a szerelmes egész személyiségének megváltozásában. Az érzelmek döntő szerepet kapnak a szerelem átélésében, de átalakító hatásukhoz az értelem közreműködésére is szükség van.

Márpedig Dante szerelemkoncepciójában a szerelem felkavaró hatásából nem annak szenvedést okozó velejárója a fontos, hanem a formáló megrendülés, aminek majd a lélek újabb kiegyensúlyozódásához kell vezetnie, vagyis azt kell előmozdítania, hogy a részben már erényes ember még nemesebbé válhasson. Tulajdonképpen katartizáló hatású az igazi szerelem, hiszen a szépség (a tökéletesség) által felkavart, megrendült lelkű ember igyekszik a hibáitól megszabadulni, a szépség hordozójához hasonlóvá válni. A *Vita nuova* XIX. fejezetének (10, 12–33 Gorni) canzonéja nagyon egyértelműen kimondja, hogy a tiszta szerelem szinte megsemmisíti a bűnöst és boldoggá teszi a jót:

*hölgy, arra vágyó, hogy lássék nemesnek,
járjon vele, ki mindenütt, ahol van,
fagyot teremt a csélcsepok szívében,
hogy vágyaik kihűlnek és kivesznek:*

⁴⁵ Aquinói Szent Tamás, *Summa theologiae*, II^a II^{ae}, q. 47, art. 1–5 és q. 48, AQUINAS 2014, 301–305.

*s ki tűri tán hatalmát e szemeknek,
vagy megjavul, vagy meghal abb'anyomban.
S ha méltót lel, hogy őt láthassa jobban,
megérzi az minden csodás erényét,
mert ajándékul kapja üdvözlését,
s minden sértést felejt alázatossan.*⁴⁶

Hasonlót fejt ki a XXI. fejezet (12 Gorni) szonettje és a XXVI. fejezet (17 Gorni) két szonettje is, sőt a *Vita nuova* egész szellemisége.

Bizonyos tekintetben nagyon közel áll Dante katarziszfelfogása Arisztotelészéhez, de ugyanakkor ki is szélesíti azt. Hasonlít abban, hogy a bűnös ember nem lehet szerelmes, előbb meg kell tisztulnia erkölcsileg, hiszen a „durva szívbe” (*cor villano*) nem költözhet Ámor. Dante ezt az előzetes megtisztulást nem a félelemből és a részvétből eredezteti, hanem a tiszteletből és a szépség fölemelő látványából, mert amikor az megérint valakit, könnyed boldogsággal ajándékozza meg, ami még nem a szerelem, csak az előkészítője, és esetleg nem is folytatódik a szerelmessé válással; *amor* helyett inkább *caritasszal* nemesíti az egyént. Mielőtt Dante megkülönböztetné a később divergáló, a szépség hatására éppen megszületett *differentiálatlan szerelmi minimumot*, a majd vagy a *filia* felé tendáló vagy az *erósz* irányába erősödő, de a szeretetet és szerelmet még együtt jelentő *amort*, már akkor is olyan *humánus többletet* ad neki, olyan „szublimált idillként” állítja be, amelyből soha nem tűnik el a kedvesség és a meghittség. Ezek megmaradnak a szerelemnek egy olyan *alacsonyabb*, de emberhez méltó és *már szerelemnek* (testi váagnál és hódításnál többnek) nevezhető fokán, ami az átlagemberek egy részének szerelmét jellemzi. A szeretet és a megértés finomsága még kevésbé marad ki a tisztuló, nemesen *erósz-szerű*, igazi szerelemből még akkor sem, amikor az már az *agapé* több-kevesebb árnyalatával gazdagodva, mintegy magasabb szintre, *ideálissá* emelkedve még teljesebb lesz. Ez a *Vita nuova*-beli szerelem – amely Dante lelkében sok *agapé*- és kevés *erósz*-elemet foglal magában, de más szerelmeseknél ez az arány más is lehet – nem éri be a megtisztulás követelményével, hiszen nem az a rendeltetése, hogy pusztán *helyreállítson* egy korábbi, normális, de nem *személyiségspecifikus* lelkiállapotot, vagyis csupán a társadalmilag elvárt

⁴⁶ VN, XIX [10. 20–21 Gorni], ALIGHIERI 1962, 30 (Jékely Zoltán fordítása).

általánost, hanem *túl is lépjen* ezen. A rekonstruálásnál többet vár az igazi szerelemtől, illetve a szerelmet magas művészi szinten, őszintén megénekülő költészettől: bizonyos jó tulajdonságok *megegyesülését* vagy még inkább *újabbak kibontakozását*. Nem világosan megfogalmazva ugyan, de valamivel talán mégis erősebben, valami olyasmit vár a szerelmi költészet széles értelemben vett katarziséjától, amit majd Lessing „erényes készségeknél” (*tugendhafte Fertigkeiten*) nevez.⁴⁷ Ennek értelmében Danténál a gyönyörködésnek nagyrészt csodálattá, a bóknak dicséretté kell nemesednie, és nemcsak a költőnek, de a szerelmes egyénnek is meg kell tanulnia a látszatok leleplezését és a lelki kiválóság kellő értékelését. Az egyszerű megtisztulás helyett valamilyen teljesebb formájú újjászületésre kell – és lehet – törekedni a szerelem fölemelő érzése és kellő megértése révén az igazi szerelmet valamennyire *tudatosan* is átélni képes személyiségné.

Nagy gondot fordít Dante a szerelem személyes voltának kiemelésére, de kevésbé hangsúlyozza a *kölcsönösségét*. A középkori gondolkodás nagymértékben épített az egyediség fontosságára, ami az egyistenhittől kedve a csúcspozíciók respektálásán keresztül az emberi egyéniségek bizonyos tiszteletben tartásáig sok mindenre kiterjedt. Az egyediségnek ezt az univerzalizisztikus szemléletét Dante – azonkívül, hogy ilyenként is elfogadta – részben megpróbálta az egyénre vonatkozóan is konkretizálni, az egyén sajátosságaihoz kötni, noha ez alig terjedt túl azon, hogy a szeretett lény *szépségét* a *legmagasabb fokúnak* mutassa be vagy szinte csak mondja ki, illetve a szerető lény vágyát a *legnemesebb tisztelet* kifejezéseként jellemezze. Szerelmük közvetlen kölcsönösségéről a társadalmi viszonyok megszabta szituációjuk miatt nemigen lehet szó, de főleg emelkedettsége miatt igazának tekintett szerelmük rendeltetése is azt követeli meg, hogy szinte csak Beatrice hasson Dantéra, hiszen neki kell tökéletesebb személyiséggé válnia. A szerelem inspirálta többlet teheti jobb költővé is. A közvetett kölcsönösség pedig túl is lép a szó szoros értelmében vett szerelmen, főként a későbbiekben: Beatrice a *Vita nuova*-ban nagyrészt erkölcsiségében jobbítja Dantét, majd a *Commediá*-ban intellektusát is gyarapítja; míg Dante az előbbiben magasztalásával szolgálja hölgyét, az utóbbiban pedig soha nem látott emlékművet alkot számára.

⁴⁷ *Hamburgi dramaturgia*, 78. szám, LESSING 1963, 520.

A fiatal Dante elsősorban az eszményi szerelmet és az ilyenre alkalmas szerelmesek *személyiségét*, főleg *lelkiállapotát* rajzolta meg, mégpedig úgy mutatta be őket, hogy Beatrice már az ilyen szerelem szintjén áll, Dante pedig ilyenre vágyik és ehhez közeledik. Jóval kevesebbet szól a költő azokról, akik csak az elején állnak annak az útnak (csupán a szerelmessé válás alsó fokán állnak), amelynek nagy részét ő már sikeresen megtette. Természetesen őket is bemutatja, hiszen elvileg nem kizárt szerinte, hogy az ember fölemelkedjék a kulturáltság olyan fokára, amelyen kialakul benne a szerelmessé válás képessége, és megfelelő alkalommal az *eszményt megközelítő* szerelem bontakozik ki benne, ha nem is a legmagasabb fokon: az *erőst* már áthatja a *caritas*, de még nem eléggé korlátozott az *indulat*. Erre leginkább azok a versek utalnak, amelyek az emberiségnek és a jóindulatnak ehhez szükséges jellemzőit említik, de éppen azt emelik ki, hogy ezek még nem találkoztak *egy személyben*, nem fonódtak össze valakiben *egymást erősítve*. Hogy minek kellene együtt lennie, azok egy részéről (nemesség, tudás, szépség, kellem, alázat, illetve erő, vitézség) – ironikus megközelítésben – a már említett „*Savere e cortesia...*” kezdetű vers is beszél, de bizonyos költemények külön is bemutatják a kellő erények előnyeit és együttes megjelenésük hiányának hátrányát: az igazi szerelem *késlekedését* vagy helyette valamilyen *egyszerűbb* formájának kialakulását. Nehéz lenne itt akár csak megközelítő pontossággal rekonstruálni, hogy Dante *fiatalkori* költészetében mennyire különül el egymástól az *igazi* szerelmen kívül egymástól is a *többi*; vagyis 1. az igazi szerelem kialakulása első szintjének, a „helyes”, de *nem kiteljesedett* szerelemnek a képe 2. az eleve „nem helyes” úton induló, magasabb szintre emelkedni *saját* szemléleti alapján nem is képes, *felületes* szerelem szórványos ábrázolásától. (Dante szerelmi költészetének vannak eléggé hagyományos darabjai is.) A 3. *bűnös* szerelem bemutatására a későbbiekben kerít sort.

A legnagyobb tévedés szerinte az, hogy a szerelem kialakulásához elég a *testi* szépség, s bár az maga is az ég ajándéka, de a csak rá épülő szerelem bizonyos felszabadult könnyedségnél aligha nyújt többet (*I' mi son pargoletta...*). A testi szépségnek lelki kiválóságokkal kell összhangban állnia, de még az sem elég, ha csupán a *belső* értékek jellemznek valakit, noha inkább ezek szükségességéről szoktak megfigyelni. A testi, illetve a lelki erények más-más személyben való megléte azt teszi lehetővé, hogy az egyik ember ilyen, a másik olyan formában

éljen át egy teljesnek nem mondható szerelmet (*Due donne in cima de la mente mia...*). S ha a személyes kiválóság egy része is kevés a valódi szerelemhez, még kevésbé elég önmagában a legkifinomultabban kultúrált közeledés, de erről nem lemondani kell, hanem az egyén személyes önkifejezésének szolgálatába állítani (*Poscia ch' Amor...*). A „védelem hölgyeinek” szimpátiája is arról tanúskodik, hogy a megértő együttérzés is kevés a szerelemhez, mert nem segít jobbá válni. Ugyanakkor Dante tud annyira tárgyilagos lenni, hogy az igényesebb emberek valóságos, nem bűnös, de még teljesebbé formálható szerelmének ábrázolásakor kellő hangsúlyt adjon a női bájnak, könnyedségnek, életörömnak, illetve keményen kárhoztassa a viszonzás elmaradását.⁴⁸

Dante lehetségesnek tartja – hiszen azért alakít ki új típusú szerelmi költészetet és utal legalább nagy vonalaiban az abban megénekelte, kiteljesedett szerelem nagy ellentét típusaira: 1. a még *nem teljes*, részleges, egyoldalú szerelemre, 2. a *felületessége* miatt megtévesztő szerelemre és 3. a *bűnös* szerelem változataira –, hogy az *eszményi* szerelem ismerete nemcsak a bűnös szerelemtől lehet képes visszatartani, hanem a csupán könnyed, felületes szerelemmel való megelégedésen is túllendíthet, ha megmutatja azt a formát, amelyhez *érdemes* közeledni, mert nemcsak az *önbecsülést*, de az *örömet* is kínálja.

Dante nagyon általános érvényű arisztotelészi alapelvek szellemét követve újít a szerelemfelfogás lényegén, amennyiben két oldalról tolja egy *ideális közép* felé a szerelem jellemzőit és szabja meg határait, két korábban uralkodó jellegzetes szélsőséget próbál megváltoztatni és legfőbb értékeit is integrálva egy *teljesebb* új koncepcióval felváltani. Egyrészt *szekularizálja* a szerelmet, de nem szünteti meg, csak átfogalmazza magas szintű eszményiségét. A szinte csak lelket érintő szerelmet a testi szépség kontemplatív élvezésére is kiterjeszti, felhívja a figyelmet a személyiség többféle értékeire, szem előtt tarja a szerelmi viszony bensőséges voltát, közelebb hozza egymáshoz a meghittséget és a méltóságot, nagyobb hangsúlyt ad a szerelem boldogító szerepének. Ugyanakkor másrészt az égből a földre hozott, de a *mindennapiság fölött lebegő* szerelemnek a nemes hedonizmuson túlmutató funkcióját is hangsúlyozza. Az emberre mélyen ható voltát és legtöbbször sorsfordító hatását fontosnak ítélve arra hívja fel a figyelmet, hogy az emberi szerelem lehetséges

⁴⁸ SZABÓ 2008, 24–27.

legmagasabb foka, a lényegénél fogva valamennyire mindig tudatos szerelem katartizáló hatást gyakorol az egyénre és segítheti érényes készségeinek megtisztulását vagy újabb pozitívumainak kibontakozását, erősíti további humanizálódását anélkül, hogy *le kellene mondania* személyiségéről. Dante szélesebb eszmei horizontú és az emberi lényeg mélyebb megértése szerinti személyiségközpontú szerelemkoncepciója hozzájárul annak belátásához, hogy a szerelem lehet emberi módon nemes és boldogító, segít tökéletesebbé válni, lehetőséget nyújt a személyiség jobbik énjének kifejezésére és kibontakoztatására. Olyan jellegzetességeket még nem tárgyalt érdemben, mint a *kölcsönösség* vagy az *idillikusság*, inkább arra figyelmeztetett, hogy a szerelem hiánya vagy eltorzult változatai milyen bűnökhöz vezetnek, noha a szerelem önmagában véve korántsem bűn. Ez utóbbit az *Isteni Színjáték*ban több oldalról is megvitatja.⁴⁹

3.

Dante fiatalkori művei alapján jól rekonstruálható szerelemfelfogása a humánus személyiség belső fejlődésének egyik legfontosabb mozgatóját, a szerelmet úgy mutatja be, hogy sok fontos vonása mellett – teljesen érthetően – nagy hangsúlyt ad mind individualitásának, mind meghittségének. A szerelmes ember érzés- és gondolatvilága féltve őrzöten az övé, még kedvesére és legjobb barátaira is csak egy része tartozik abból, ami benne és vele mint szerelmessel történik. A látszólagos szerelmi viszonyok kínálta lehetőségek „védelemként” való felhasználása is azt a célt szolgálja, hogy igazi szerelméről minél kevesebbet tudjanak meg az illetéktelenek.

A szerelmét megélő Dante privát emberként viselkedik, amikor szerelmének individualitását leplezni és védeni igyekszik. Mivel azonban költő is, nem tudja elhallgatni a mások számára hasonlóképpen fontos tanulságokat. A korábbi verseinek egy részét kommentált ciklussá rendezett műben saját érzelmeivel, élményeivel hitelesítetten mutatja meg, hogyan érdemes szerelmesnek lenni, milyen az emberhez méltó s egyben az egyén számára előnyös, főlegelőn boldogító szerelem. Olyan lírai ént jelenít meg, aki bizonyos keresés után találja meg a szerelem méltó

⁴⁹ MALATO 2006b, 520–522.

formáját és mélyebb értelmét. Emlékeinek világát járja végig: tapasztalatait, látomásait, részlettanulságait idézi fel, azok révén jut az új felismerésig, aminek közlésével, mégpedig a művészet hatékony eszközei által fölerősítve, másokat segít abban, hogy egy helyesebb és rövidebbnek ígérkező úton induljanak el, amikor az értelmes szerelmet keresik. Ennek hatékonyságát nagymértékben erősíti az a széles körű hagyományon alapuló felismerése, hogy a szerelem (szeretet) már önmagában is boldogító, a szeretett lény dicsérete ezt még tovább fokozhatja, és ezt a dicséretet a költészet formájában a legmagasabb szintre lehet emelni.⁵⁰ A hagyomány (Cicero, Augustinus, Brunetto Latini, Aelred) ugyan általában a *szeretetről* és annak a *barátságra* vonatkozó változatáról értekezik, de Dante mindezt a *szerelemre* igyekszik specifikálni: egy hölgy iránti érzelmeit és hozzá való viszonyulásmódjait mutatja be művészileg. Közvetve később is elismeri, hogy hatott rá és jó irányba terelte a Beatrice „ifjú szemei” („occhi giovinetti”) által kiváltott szerelem, nem csupán mennyországbeli „második életében” („seconda etade”) vezette igaz úton (Pg., XXX, 121–145).

Dante a *Vita nuova*t nagyon tudatosan alkotta, különösen nagy körültekintéssel szerkesztette meg. S ahogyan a szerelem értelmezése során az *anima intellectívából* a *prudentia* szerepét emelte ki, úgy a szerelem költői ábrázolásának kimunkálásakor az értelem szférájából az *ars* (*techné*, mesterség) jut döntő szerephez: egy olyan saját *ars poetica* alkalmazása, amit a *prosimetro* különös kettőssége alapján valósít meg. A nem köznapi, hanem művészi igényű prózában, annak szolid költőisége mellett is van lehetősége arra, hogy előbb a maga egyszerűségében, természetességében idézze fel verseinek anyagát (sőt a művészi próza nagyban elősegíti a pontos felidézés plasztikusságát), illetve a fogalmak nagyobb fokú lényegkiemelésével készítse elő vagy magyarázza utólag a versben gazdagabban és hatékonyabban bemutatott szerelemképet. A vers és próza együttesének a lényegét jobban kiemelő és a hatásfokozó komplementaritása úgy képes bemutatni a kultúrtörténeti előzményeiből sok mindent nem tagadó, de alapvetően új szerelemkonceptiót, hogy az különösebb viták és deklarációk nélkül is jól érzékelteti az újdonságot: úgy jeleníti meg egymáshoz illesztett részletekben a szerelmeseket és a szerelmet, olyan képet fest a mennyből a föld közelébe *leszállított* és a

⁵⁰ DE ROBERTIS 1961, 86–104.

földhözragadtságtól megszabadultan oda *fölemelkedni* képes szerelemről, hogy az ha nem is habozás és vívódás, de végül is visszatartó kétség nélkül elfogadhatónak tűnik fel, a nem durva ember elérheti, sőt kifinomultsága miatt talán még hízeleg is az ember *önérzetének*, hogy ilyenre képesnek tartják.

Dante a *kiszélesített, elmélyített, rikító tónusoktól megtisztított és a szerelem dinamikáját is* érzékeltető szerelemképet nagyon átgondolt *ars poetica* szerint dolgozta ki. Itt mint lírikus jelzi is, hogy milyen funkcióknak eleget téve tudta ilyenné formálni a *Vita nuovát*. Négy, egymást kiegészítő szerepben tevékenykedik: 1. mint fiatal férfi visszaemlékezve is átéli a szerelmet – *szerelmes*; 2. mint művelt ember medítál róla és keresi mélyebb lényegét – *gondolkodó*; 3. mint költő létrehozza alkotását – *művész*; 4. mint igényes ember ellenőrzi és korrigálja munkáját – *kritikus*. Ezek a tevékenységek természetesen összefonódnak és egymást is módosítva alakítják az egészet, de az alkotás tudatossága és a tökéletesítés szándéka mindvégig érvényesül. Benedetto Croce általánosító és ide nagyon is vonatkoztatható, találó terminusával kifejezve Dante „*artifex additus philosophici*” *et homini* – „művészhez hozzáadott filozófus” és ember.⁵¹

A műben ábrázolt, önmagát vizsgáló és változtató szerelmes spontánul érez, de a *prudentia* tudatossága szerint viselkedik, jobbítja önmagát, fogja vissza nyers vágyait, zárja ki nem őszinte érzelmeit, vagyis elsősorban az értelem regulatív funkciójának előnyeit igyekszik kihasználni. Az önkritikus alkotó művész viszont az *ars (techné, mesterség)* tudásanyagának birtokában alakítja mondanivalóját, ad neki kellő formát, de mivel elsősorban nem retorizált és nem didaktikus tanulság levonásához szeretne eljutni, enged ugyan az elfogadható konvenciók és szóképmodellek regulatív hatásának, de az emlékezet- és fantáziaképzetek koherenciáját működni hagyva, alapvetően az értelem konstitutív erejét veszi igénybe. Főleg önkritikája révén tudja elkerülni a hamis érzelmek beszüremlését és a sematikus elgondolások zavaró hatását, ennyiben az anyag tartalomká alakításakor – a szóképhagyomány elfogadó regulálásával ellentétben – az értelem (*prudentia*) elutasító regulációja is közreműködik. Mert mint visszaemlékező szerelmesnek és főleg mint alkotni készülő gondolkodónak a felidézett emlékek és újraéledt érzelmek

⁵¹ Vö. CROCE 1926, 79.

művészi képpé formálásakor el kellett szakadnia a hagyományok klisészerűségeitől (a *prudentia* regulációja) és egyben a fantázia természetes dinamikájára kellett hagyatkoznia (az érzékelés kreativitása), így tudott újat alkotni; de feltűnően újat csakis akkor, ha a *prudentia* kreativitását és a fantázia sémát kizáró regulációját főszerephez juttatta, hiszen hölgyének és szerelmüknek a „*hihető lehetetlen*” határain mozgó képét másképp nem lehetett megalkotni. Az idealizálás példaadó szerepét már Arisztotelész is a költészet egyik alapvető feladatának tartotta, s ehhez elengedhetetlen a modell túlszárnyalása, vagyis a pillanatnyilag lehetetlen jövőbeli lehetőségének szokatlan formában történő bemutatása a hiedelem segítségével. A költő ugyanis – írja Dante kedvenc antik mestere – ábrázolhatja olyannak az embereket, „*amilyennek lenniük kell*”, ezért aztán „*a költészetet illetően inkább kell választani a hihető lehetetlent, mint a hihetetlent és lehető, hogy olyan emberek legyenek, amilyeneket például Zeuxisz festett, de így jobb, mert a példaképnek mindig különnek kell lennie*”.⁵² A reneszánsz arisztotelianizmus a hihető lehetetlent a csodálatossal hozta összefüggésbe: a hihető és hihetetlen olyan szintéziseként fogta fel a csodálatost, amelyben a hihetetlen egyrészt bizonyos határok túlfeszítéseként jelenik meg (nagyon pontos, nagyon hasznos), másrészt paradigmaváltást hoz magával (szokatlan, új), harmadrészt valamely más területen elfogadott (természetfölötti, meseszerű, paradox).⁵³ Az ókoriak mitológiájában és művészetük bizonyos műfajaiban fontos eligazító tényezőként volt jelen a csodálatos, és Dante ehhez hasonló jelleggel és szereppel próbálta bevonni az új szerelmi költészet bonyolult ábrázolásmódjának domináns meghatározói közé. Az ő újítását elvi szinten jobban támogató antik és a korabeli költészet gyakorlatában meglehetősen visszahúzó hagyomány konfrontálása során csak ilyen bonyolult korlátozásokkal és felfokozásokkal tudta az örökölt sémák és saját kétségek sokrétű anyagából kiemelve letisztítani, tartalmilag egyértelműsíteni az ő *éteri* és *mégis emberinek megmaradt* szerelmét. Ugyanakkor, ha mint a szigorú önkritikát érvényesítő művész a letisztult és nagyon új szerelemképnek, illetve szerelmesegyen-ábrázolásnak

⁵² Arist., *Poet.*, 60b és 61b; ARISZTOTELÉSZ 1997b, 105 és 111. Arisztotelész *Poétikája* nem volt ismeretlen a középkorban: Abu Bisr arabra fordította, ehhez Averroës kommentárt fűzött, Hermannus Alemannus 1256-ban latin fordítást készített róla (ld. *ibid.*, 172–173).

⁵³ PATRIZZI DA CHERSO 1982, 186–190.

művészi megformálásába foglaltakat érthetővé is akarta – akár ha csak a leghozzaértőbbek számára – tenni, nem mondhatott le az elfogadott és közismert műfaji formákról (szonett, canzone stb.), ezért az *ars* regulációjához is igazodnia kellett. Míg a gondolkodó inkább csak az anyag megválasztásában és tartalommal formálásában segíti az alkotót, addig a kritikus jobbító közbeavatkozása a külső forma pontosítására is kihat. A mű egészének létrejöttében Dante mindent átfogó eszme- és képformáló zsenialitásának van a legdöntőbb szerepe.

Dante szerelemfelfogására – és nemcsak annak korai megalapozására – kétségkívül jellemző a középkor szépirodalmát átható, bizonyos fokú *retorizáltság*, sőt a költőnkre meglehetősen nagy hatást gyakorló skolasztika *rációt* nagyra becsülő szerepe, ami az ő szerelemértelmezését gondolatilag is segít újjá tenni, de ő ennek a személyességét, sokoldalú emberségét, magával ragadó hatását is ki akarta fejezni a leginkább emberformáló hatás didaktikus megmutatásán túl is; különben nem találta volna ki a *prosimetrót*, hanem a *Convivio*hoz hasonló tudományos értekezéssel próbálkozott volna. A *Vita nuova* egészében, tehát nemcsak a verseiben (sőt az akkori szerelmes versekben is) dominál az írások művészi minősége, nem korlátozódik a nyelvi anyag *dekorativitására*, hanem áthatja a *konstrukció* egészét. A versekről adott – ma már talán naiv és unalmas – tagoltságelemzés világosan mutatja a szigorúan egységessé komponálás igényét, a gondolatilag is belátható egység fontosságának kiemelését, minthogy az egység a középkorban a tökéletesség egyik domináns kifejezője, a szépséget pedig – korábban is és még későbbben is sokáig – nem választották el a szépségtől mint az esztétikum legnyilvánvalóbb kifejezőjétől. A nem tanköltemény-szerzőként, hanem lírai költőként megmutatkozni szándékozó Dante új szemléletmódja jelentős mértékben átalakította a művészi formát, mégpedig az egész addigi költészeti trend *belső* és *külső* formáit egyaránt. Stílusát sikerült – mások közreműködésével együtt – „édessé” tenni, szellemi látókörét pedig annyira kiszélesíteni, hogy az ég és a föld képe *egyenként* beleférjen, külön kiemelve azt a helyet, ahol ez a kettő úgy *találkozik*, hogy a legnagyobb mértékben *át is hatja egymást*.

4.

A fiatal Danténak a szerelmet sokoldalúan, mélységében és dinamikájában is bemutató, valamint igényes reflexiókkal még tartalmasabbá gazdagító művészete úgy jeleníti meg a lírai énként megnyilatkozó személyiséget, mint aki a maga belső világát (érzelmeit, vágyait, gondolatait), sőt egyénisége teljességét is oly módon képes gazdag szintézissé formálni, hogy saját belső világa gazdagításába és formálásába a rá intenzíven ható egyének – szíve hölgye és bizonyos esetekben barátai – által kiváltott érzelmek önreflexív kezelése mellett lényeges elemként bevonja az egyetemes emberi kultúra őt legjobban befolyásoló részének értéknövelő hatáslehetőségeit is. Prezentált művészi képében úgy próbál nagyon egyéniként megmutatkozni, hogy mind művészete tartalmának sokrétűségében és humanizáltságában, mind költői formakultúrájának kifinomultságában és újításában (*prosimetro*) túlhalad a kibontakozó irodalmi újítás (*dolce stil nuovo*) addig elért szintjén, amit az egyetemes (generikus, nembeli) értékek személyiségre vonatkoztatható elemeinek (szeretet, tisztelet, megértés, őszinteség, bizalom, meghittség stb.) adaptálása révén tud megtenni, az európai kultúrkör szellemi műveltséganyaga különösségének, főleg költészete konvencióinak könnyen elfogadható módosításával (szóképek, versformák stb.). Dante művészi vállalkozásának lényege éppen az, hogy a legszemélyesebb belső egyénit (Beatrice iránt érzett szerelmét) minél jobban megszabadítsa a makroközösségi hagyomány kiüresedő és unalmassá váló klisészerűségeitől (a vallási líra elvontságától, az udvari költészet konvencionalizmusától és a népi költészet túlzott egyszerűségétől), és ehhez – minél kevesebb közvetítéssel – az egyetemes kultúrkinccs emberről szerzett tudásának tárházához fordul, annak alapján teremti meg az olyan személyiség eszményi képét, aki létezhet is és akit a legtöbb vonatkozásban lehet szeretni. Nagyon fontos, hogy Dante számára az egyetemes kultúrát a kereszténység jelentette, a maga sokrétűségével és sajátos hangsúlyaival. Ebből számára leginkább az egyetemesség szempontjából a szellemiség prioritása, a szeretet ereje, az emberi boldogság elérhetősége mondhatott sokat, a sajátos prioritások közül pedig a többrétegű nőkultusz. Beatricében nem csupán az elsősorban erkölcsi és az itt még csak lehetősége szerint az értelmi erények tökéletes földi megtestesítőjét, a más személyek jobbításának legnemesebb képviselőjét lehet tisztelni és csodálni, hanem mint olyan

nőt is, aki ragyogóan szép, elbűvölően kedves és következetesen igazságos is, és noha biológiai szexualitására még célzást sem találunk, a férfi Dante számára mégis fontos, hogy az érzékileg szemlélhető és gondolatilag megérthető, legtöbb emberi pozitívumot hordozó egyénben nem a legjobb felebarátját szereti a *filia* legtágabb értelmében vett változata szerint, hanem a lehető legtöbb *emberi* (sőt ennél is valamivel több) jó tulajdonságot egy nő személye koncentrálna, akit ő a *legkifinomultabb erősz* szellemében szeret. Saját képét is, Beatrice alakját is úgy formálta meg sokoldalú eszközszerével Dante, hogy a nagyon tudatos megfontolás nyomán beléjük foglalt egyetemes emberi értékeket annak megfelelően egyénítette *két személyben* és tette vonzóvá *személyre szabottan*, hogy tulajdonságaik jellegének, arányainak más-más volta, illetve működésmódjuk eltérései mellett *szexuális milyenségük* különbségét is kifejezze. A Bibliának megfelelően és a földi valóság előtt sem szemet hunyva ő is *emberpárt* mutat be. Velük nem *kezdődik* az emberiség története, de nagyon *sajátosan folytatódik*, hiszen az ő személyes történetük – személyiségükre redukáltan és egyben perspektivikussá szublimáltan – úgy van benne az emberi nem történetében, hogy a humánus és individuális szerelem kibontakozásával *hozzá is ad valamit* a férfi és nő lehetséges viszonyának valamivel teljesebbé tételéhez. A férfi és nő egymásnak „lélektől lélekig” küldött, alig hallható és csak hallgatólagosan viszonzott üzenetét az alig észrevehető meghittséggel finoman átszínezett kulturáltság közvetíti, a maga emelkedetten is személyes voltában.

Bibliográfia

ALIGHIERI

- 1962 *Dante összes művei*, szerk. KARDOS Tibor, Budapest, Magyar Helikon, 1962.
- 2013 ALIGHIERI, Dante, *Az új élet*, ford. BARANYI Ferenc, Budapest, Hungarovox, 2013.
- 2015 ALIGHIERI, Dante, *Le Opere*, vol. I, *Vita Nuova. Rime*, a cura di Donato PIROVANO, Marco GRIMALDI, introduzione di Enrico MALATO, Roma, Salerno, 2015.

AQUINAS

- 2014 [AQUINAS, Thomas] Aquinói Szent Tamás, *A teológia foglalatata. Második rész második része (Questio 1–122)*, ford. TUDÓS-TAKÁCS János, Budapest, Gede Testvérek, 2014.

ARISZTOTELÉSZ

- 1997a ARISZTOTELÉSZ, *Nikomakhoszi etika*, ford. SZABÓ Miklós, Budapest, Európa, 1997.
- 1997b ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. RITOÓK Zsigmond, szerk. BOLONYAI Gábor, Budapest, PannonKlett, 1997.

AUERBACH

- 1995 AUERBACH, Erich, Dante, poeta del mondo terreno, in ID., *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1995, 1–161.

BALDELLI

- 1994 BALDELLI, Ignazio, Realtà personale e corporale di Beatrice, in *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea, 1290–1990. Atti del convegno internazionale 10–14 dicembre 1990*, a cura di Maria PICCHIO SIMONELLI, Firenze, Cadmo, 1994, 137–155.

BÁNKI–SZIGETI

- 2006 *Udvariatlan szerelem. A középkori obszcén költészet antológiája*, főszerk. BÁNKI Éva, SZIGETI Csaba, Budapest, PRAE.HU, 2006.

CARDUCCI

- 1941 CARDUCCI, Giosuè, Delle rime di Dante, in *Prose di Giosue Carducci MDCCCLIX–MCMIII*, edizione definitiva, Bologna, Zanichelli, 1941, 27–143.

CORDIÈ

- 1942 *Dolce stil nuovo*, a cura di Carlo CORDIÈ, Milano, Bianchi–Giovini, 1942.

CRISTALDI

- 1994 CRISTALDI, Sergio, *La «Vita Nuova» e la restituzione del narrare*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1994.

CROCE

- 1926 CROCE, Benedetto, Breviario di estetica, in ID., *Nuovi saggi di estetica*, Bari, Laterza, 1926, 12–96.

DE ROBERTIS

- 1961 DE ROBERTIS, Domenico, *Il libro della “Vita Nuova”*, Firenze, Sansoni, 1961.

DI ZENZO

- 1984 DI ZENZO, Salvatore Floro, *Da Sofia a Beatrice. Presupposti culturali e fonti teologiche nella Divina Commedia*, Napoli, Laurenziana, 1984.

FOSTER–BOYDE

- 1967 FOSTER, Kenelm, BOYDE, Patrick, *Dante's Lyric Poetry*, voll. I–II, Oxford, Clarendon Press, 1967.

GADAMER

- 1984 GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Budapest, Gondolat, 1984.

GILSON

- 1939 GILSON, Étienne, *Dante et la philosophie*, Paris, Vrin, 1939.

HARRISON

- 1988 HARRISON, Robert Pogue, *The Body of Beatrice*, Baltimore–London, The Johns Hopkins University Press, 1988.

HARTMANN

- 1977 HARTMANN, Nicolai, *Esztétika*, ford. BONYHAI Gábor, Budapest, Magyar Helikon, 1977.

HUIZINGA

- 1919 HUIZINGA, Johan, *Hersftij der middeleeuwen*, Haarlem, H. D. Tjeenk Willink & Zoon, 1919.
- 1979 HUIZINGA, Johan, *A középkor alkonya. Az élet, a gondolkodás és a művészet formái Franciaországban és Németalföldön a XIV. és XV. században*, ford. SZERB Antal, DÁVID Gábor, Budapest, Európa, 1979.

ISER

- 2001 ISER, Wolfgang, *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Budapest, Osiris, 2001.

KANT

- 1997 KANT, Immanuel, *Az ítélőerő kritikája*, ford. PAPP Zoltán, Szeged, Ictus, 1997.

KELEMEN

- 2007 KELEMEN János, Egy dantei metaforáról, in „*Nem süllyed az emberiség!*”... *Album amicorum Szörényi László LX. születésnapjára*, főszerk. JANKOVICS József, Budapest, MTA ITI, 2007, 43–50. [www.iti.mta.hu/szorenyi60.html]

LESSING

- 1963 LESSING, G. E., *Laokoón. Hamburgi dramaturgia*, szerk. VAJDA György Mihály, Budapest, Akadémiai, 1963.

MADARÁSZ

- 2001 MADARÁSZ Imre, A sas-költő első röpte, in Id., „*Költők legmagasabbja*”. *Dante-tanulmányok*, Budapest, Hungarovox, 2001, 11–21.

MALATO

- 2004 MALATO, Enrico, *Nuove prospettive degli studi danteschi*, Roma, Salerno, 2004.

- 2006a MALATO, Enrico, Amor cortese e amor cristiano da Andrea Cappellano a Dante, in ID., *Studi su Dante*, Roma, Bertoncello Artigrafiche, 2006², 571–657.
- 2006b MALATO, Enrico, La ‘bellezza’ nella poesia di Dante, in ID., *Studi su Dante*, Roma, Bertoncello Artigrafiche, 2006², 509–518.

MONTAIGNE

- 2001–2003 MONTAIGNE, Michel Eyquem de, *Esszék*, ford. BAJCSA András, CSORDÁS Gábor, I–III. köt., Pécs, Jelenkor, 2001–2003.

NARDI

- 1942 NARDI, Bruno, L’averroismo del primo amico di Dante, in ID., *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza, 1942, 81–98.
- 2009 NARDI, Bruno, A szerelem filozófiája a XIII. századi olasz költők és Dante műveiben, ford. DRASKÓCZY Eszter, in *Dante a középkorban*, szerk. MÁTYUS Norbert, Budapest, Balassi, 2009, 88–100.

PATRIZZI DA CHERSO

- 1982 PATRIZZI DA CHERSO, Francesco, Poétika. [III.] A „csodálatos” tíz könyve, ford. KLANICZAY Tibor, NEMÉNYI Kázmér, in *A manierizmus*, szerk., bev. KLANICZAY Tibor, Budapest, 1982, 180–206.

PICONE

- 2003 PICONE, Michelangelo, *Percorsi della lirica duecentesca*, Firenze, Cadmo, 2003.

ROSS

- 2001 ROSS, David, *Arisztotelész*, ford. STEIGER Kornél, Budapest, Osiris, 2001.

SANTAGATA

- 2011 SANTAGATA, Marco, *L’io e il mondo*, Bologna, il Mulino, 2011.

SINGLETON

- 1949 SINGLETON, Charles S., *An Essay on the Vita Nuova*, Cambridge (Mass.), Dante Society–Harvard University Press, 1949.

SZABÓ

- 2008 SZABÓ Tibor, *Dante életbölcselete*, Budapest, Hungarovox, 2008.

WETHERBEE

- 1972 WETHERBEE, Winthrop, *Platonism and Poetry in the Twelfth Century*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1972.

*La fondazione del nuovo profilo dell'amore e della sua immagine
multilaterale nella poesia di Dante*

Dante nella *Vita nuova* e nelle sue poesie giovanili elaborò una *nuova concezione* del modo di vedere l'amore, che in seguito allargò e approfondì nelle altre opere. In questa sua idea, da un lato, spiegò quelle convenzioni antiche e medievali che accentuavano lo stretto nesso tra *l'amore* e la *sostanza umana* (la sua profondità, nobiltà e gli influssi positivi), dall'altro, cercò di trasformare quel tipo di letteratura medievale che qualificava l'amore come una certa forma di peccato, fonte di dolore o mezzo di divertimento. Lui sviluppò quel tipo di poesia d'amore e anche di arte poetica degli stilnovisti che fu innanzitutto presente nei componimenti di Guinizelli. Secondo questa concezione, Dante presentò l'immagine ideale della *donna amata* (Beatrice), mostrò la figura dell'*uomo amante* (lui stesso) e caratterizzò *l'amore* come una *relazione complessa*, contraddittoria, variabile, ma sempre ad un certo livello *umano* e *civilizzato*. Dante non ritenne l'amore una forza totalmente fatale, ma lo intese come un rapporto, in gran misura *formabile*, delle persone che si amano, e lo svolgimento della loro relazione dipende dal loro carattere, dalla qualità umana. L'amore è uno stato *normale* della personalità, la cui potenzialità è inclusa nella sua anima: anzi, in una persona civilizzata è possibile anche che si sviluppi la potenzialità dell'amore. Lo stato *culturale* della personalità aumenta la sensibilità per l'amore *intero*, per l'intenzione di

migliorarsi e, anzi, anche di far migliori in un certo senso anche gli *altri*. L'amore vero nasce per l'influsso della *bellezza*, in un contatto *contemplativo*, ma permea tutta la personalità dell'amante. La bellezza, che è adatta per provocare un tale influsso elementare, è composta: consiste, per lo più, nella bellezza dell'anima, è dunque un'armonia fra le *virtù morali e intellettuali* di cui fa parte, benché sia meno importante, anche la *bellezza corporale*. Quest'ultima, con il suo splendore, ha la funzione di esprimere l'intera nobiltà della donna ammirata. La persona che ama può *diventare* degna della donna perfettissima, "angelicata", se lui è sincero, modesto, compiacente, ed è capace con le sue laude di servire la donna desiderata. La relazione tra l'amato e l'amata è *asimmetrica*: l'uomo, come meno perfetto, deve meglio *trasformarsi*, raggiungere un *grado più alto dell'umanità* appunto per l'influsso ispiratore dell'amore stesso. L'esemplarità della perfetta personalità – poiché la sua possibilità e la sua credibilità sono *personificate* in una verosimile forma umana – è seguibile e avvicinabile: la forza dell'amore penetra in tutta la personalità, e lui vive una *catarsi* disturbante e *beatificante*, e di tutto questo in una certa misura è anche cosciente. Eccetto il caso dell'amor peccato o volgare, cioè nel caso normale e civilizzato, l'amore si sveglia nell'uomo per lo più *spontaneamente* ma non rimane – perché è umano – privo di *coscienza*: lo muovono non solamente le *emozioni* (*anima sensitiva*), ma anche la *coscienza* (*anima intellettiva*) e prima di tutto la *prudenza* (*prudencia, fronesis*), ma oltre a ciò lo aiuta anche un'idea *più alta*, come la morale, la filosofia o la religione. L'amore dell'uomo civilizzato, quasi "umanissimo", è molto *complesso* e *variato*: oltre al motivo dominante dell'*eros* vi è presente anche la *filia*, che promuove la trasumanazione, e l'*agape* lo rende elevato: perciò l'intero amore assume diverse forme, dalla severità alla duttilità e dalla solennità alla giocosità, ma per funzione è sempre formante e beatificante. La rappresentazione *artistica* dell'amore non assume la forma di un'idea astratta, ma lo evoca in modo *contemplabile* e *immedesimabile*, adatto all'influsso catartico e a raffinare la suscettibilità del vero amore.

DANTE ÉS A PÁPÁK

Az irodalom történetében Dante volt az első, aki az *Isteni Színjátékkal* olyan valóságként élénk állított túlvilágot teremtett, amely a múltra való állandó hivatkozás mellett saját korát is részletekbe menően bemutatta. Varázslatos személyiségének és különleges okosságának köszönhetően harmincöt évesen az akkori európai pénzv világ egyik legjelentősebb központjának, Firenzének tekintélyben és hatalomban – mint életrajzírójától, Boccacciótól tudjuk – első embere lett. Felemelkedésében szerepet játszott tagsága a mérsékelt papapárti fehér guelf pártban. Velük szemben Firenzében a fundamentalista papapárti feketék álltak, Itália más részén és Európában általában a császárpárti ghibellinek. Csúcsra kerülése után elkerülhetetlen volt összeütközése VIII. Bonifáccal. Kemény pápaellenes politikája és jóhiszeműsége miatt az egyházfő Rómában foglyul ejtette a hozzá követként érkező firenzeit, akinek ezzel politikai karrierje véget is ért. A feketék a városban átvették a hatalmat, ellenfelüket távollétében többször is élve megégetésre ítélték (1494-ig érvényben volt!), amit fiúgyermekre is kiterjesztettek.

Az erős éntudattal rendelkező, megalázott és földönfutóvá tett *exul immeritus* ekkor kezdte el nagy művét, amelyben nemcsak belső monarchiáját akarta tökéletesre alkotni, hanem szeretne volna felmutatni a gondviselés működését is. A számára egy látomásban feltárulkozó igazi valóság megjelenítésével történelmi-szociális célja a keresztény emberiség Istenhez való visszavezetése volt. Ezen az úton a legfőbb akadályt az egyházi főemberekben látta. A botránykó Bonifác egyik gesztusa volt: 1300-ban mind a vallási, mind a világi hatalmat jelképező kardot kezében tartva vonult végig Rómán, ezzel demonstrálta a keresztény Európa fölötti totális uralmát. Az égi és a földi hatalom egy kézbe való összevonása Dante szerint nemcsak a testből és lélekből álló ember antropológiájával összeegyeztethetetlen, hanem, ami még fontosabb, Isten akaratával sem eshet egybe. A pápa világi hatalmi ambíciója minden baj forrása: ezért nőttek ki bűnöket jelképező torz fejek az egyház eldeformálódott szekerén, ezért bitorolhatja Krisztus menyasszonya helyét a nagy babiloni parázna, aki a föld urával (ez akkor a francia király lehetett) fajtalankodik.

Dante idején (1265–1321) összesen tizennégy pápa ült Szent Péter trónján. Közülük négyet műveiben egyáltalán nem hozott elő, egyet téves ismeret alapján, egyet nehezen értelmezhető módon. Kettő a *Paradicsomban* kerül említésre: a rövid ideig uralkodó XXI. János azonban nem ebbéli tevékenységében tündökölt, hanem korábban írt, elismerésre érdemes nyelvfilozófiai munkája alapján. A következő János az avignoni fogság idején működött (1316–1334), kétszeri említésére a *Paradicsomban* nem nagyon lehetett büszke, mindkétszer arról volt szó, hogy elpusztította az apostolok szőlőjét.

A leghitelesebb személy, az alapító apostolfejedelem fogalmazta meg a legerőteljesebb pápaellenes invektívát. Dante Péterrel a *Paradicsom* XXVII. énekében találkozott: „*Aki a földön helyem bitorolja, / [...] / tette, hogy siromon kloáka támadt, / vér és bűz kloákája, hol a Sátán, / [...] tetszeleg magának*”.¹ A „Köszikla” azért is panaszkodott, mert az apostolok hiába ontották vérüket, utódaik a legmagasabb egyházi méltóságokban csak a pénzszerzés és a világi hatalom kitűnő lehetőségét látják.

Dante felfogása és az alvilág beosztása szerint Simon mágus hitvány követői a pokolban szenvedik szégyenletes egyházfői tevékenységük következményeit (VIII. kör, 3. bogyor, *If.*, XIX). Közéjük tartozik V. Kelemen, III. Miklós és VIII. Bonifác, fejjel lefelé földbe vannak szúrva, talpukat tűz égeti. Az utóbbi „érdekében” Dante szokatlan lépésre szánta el magát. Tudni kell, hogy a *Commedia* elejétől végéig nagyon világos időkoordináták közé van szorítva, mint egy fényképfelvétel rögzíti a valóság egy pillanatát. Minden égi és földi esemény 1300 tavaszának nyolc napjára vonatkozik, ami, természetesen, jóval megelőzi a leírás időpontját (Dante haláláig dolgozott művén). Ha a közbülső időben történt eseményt akart közölni, a költőnek valamilyen fortélyhoz kellett folyamodnia: nem halaszthatta meg például Bonifácot három évvel a tényleges halála előtt. A még regnáló pápa örök bűnhődése helyét Dante a lelki értékeket pénzért árusítók között jelölte ki. A többi szimoniákus főpap és az ördögök már tudták az isteni ítéletet s várták a „kolléga” érkezését. VIII. Bonifác bűne az is, hogy „megfürta” elődjét, az agg V. Celesztint, aki kénytelen volt lemondani, most pedig a közönyösök között szenved a pokol kapujánál. Talán még ennél is súlyosabb Guido

¹ Babits Mihály fordítása; *Pd.*, XXVII, 22–27: „*Quelli ch'usurpa in terra il luogo mio, / [...] / fatt'ha del cimitero mio cloaca / del sangue e de la puzza; onde 'l perverso / [...] / là giù si placa*”.

da Montefeltro esete, akit az említett pápa saját érdekében bűn elkövetésére biztatott, és már előzetesen, bűnbánat nélkül feloldozta a még el sem követett bűn alól (*If.*, XXVII, 100–102). A kortárs pápákkal kapcsolatban a legnagyobb dicséret Dante részéről az volt, ha hallgatott róluk.

Ezek után a mai ember számára meglepőnek tűnhet, hogy vallási és spirituális területen még a legkorruptabb pápától sem vitatta el az oldás és kötés Krisztustól kapott jogát és főpapi legitimációját. Mi sem állt távolabb Dantétól, mint az egyház lelki ügyekben való támadása. A kulcsmondat Babits fordításában:

*Ott az Egyház pásztora, csöpp személyed
vezetni! Ott az ó és új Szövetség!
Elég neked, hogy üdvödet elérjed.*²

Az 1921 áprilisában, Dante halálának 600. évfordulóján közreadott, *A legdicsőbbek között* (*In praeclara summorum*) kezdetű enciklikájában a dantistának is kitűnő XV. Benedek pápa arról írt, hogy költőnket a „*hit fénye vezette*”, „*az Isten által kinyilatkozott valóságok sokszínűségét*” tárta fel. Az egyház a sajátjának tekinti Alighierit, aki, folytatja az szöveg, számos belső szállal kötődött a Szentszékhez, „*egész élete során példaszerűen vallotta katolikus hitét*”. XV. Benedek nem kerülte meg a pápaelődei iránt Dante részéről megfogalmazott kemény kritikát sem, s azt is világossá tette, kinek adott utólag igazat.

Költőnk nem keverte össze Krisztust és egyházát más vallásokkal és alapítóival. A nyolcadik körben, még lejjebb szenvednek azok, akik az egyházon belül szakadást idéztek elő. Dante Mohamedet hitehagyott kereszténynek tekintette, akiről a középkori felfogást követve azt gondolta, keresztényeket térített át az új vallásra. Veje, Ali a szunnita–síita szkizmáért felelős. Az irgalmasságra hivatkozva Dante nem engedte ki a pokol mélyéről sem őket, sem Lucifert, nem hitt továbbá az Órigenész (III. század első fele) óta a keresztény teológusoknál elő-előjövő végső és egyetemes kiengesztelődés tételében sem. Krisztus szerint nem váltotta meg és sohasem fogja megváltani a sátánt. Nem állítható vissza az eredeti állapot és egység. Szerinte nincs multi-kultusz. Isten a szakadást

² *Pd.*, V, 76–78: „*Avete il novo e 'l vecchio Testamento, / e 'l pastor de la Chiesa che vi guida; / questo vi basti a vostro salvamento.*”

okozókat kegyetlenül megbüntette: Mohamedet törött dongájú hordóhoz hasonlította, amiben nincs bor (Krisztus vére). Az elkövetett bűn ellenpontja a megfelelő bűnhődés: az iszlám hit alapítója ketté van vágva az állától végig lefelé, s láthatóak felhasított belei (a magyar fordítók nem tudják elkerülni, hogy itt, az eredetihez hasonlóan, trágár kifejezéseket használjanak). Gödörben jár körbe-körbe egy ördög előtt, aki az egy forduló alatt begyógyult testrészt karddal újra és újra felvágja. A *Pokol* XXVIII. éneke rávilágít Dante poétikájának lényegére is, a költő célja nem feltétlenül a szép kifejezések keresése és alkalmazása. Inkább azokat kell megtalálni, amelyek akár a maguk közönségességében is, de a lehető legpontosabban kifejezik az általa meglátott és az utókornak közvetíteni akart valóságot.

Finom utalásai alapján eléggé világosan kitetszik, hogy XV. Benedek az egyház odaadóbb, hűségesebb fiának tekintette a költőt, mint az említett főpapokat. Őt ugyanaz a Szentlélek inspirálta, mint amelyik az Írásokat, a *Színjáték* valóban az ég együttműködésével jött létre, tehát „*korunk embere számára hiteles vezetőként szolgál*”.

Dante e i papi

Durante la vita di Dante, quattordici papi sedevano sul trono di san Pietro. Con una sola eccezione (Giovanni XXI), lui aveva un parere molto negativo quasi su ciascuno di essi. Pietro Ispano era l'unico lodato, ma non per la sua attività di papa, ma per la sua opera filosofica, *Summulae logicales*. La maggior parte degli altri soffrono nell'Inferno o nel Purgatorio (oppure non vengono neanche nominati). Nel seicentesimo anniversario della morte di Dante, in un'enciclica, il papa Benedetto XV ha elogiato il capolavoro del poeta ispirato da Dio ed implicitamente ha cancellato i gravi errori dei suoi predecessori contro Dante.

Dante and Popes

In Dante's life, fourteen Popes sat on St. Peter's throne. With the only exception of John XXIst, he despised them all. He appreciated Petrus Hispanus only for his philosophy of language, not for his papacy.

The majority of the Popes suffer in Hell or in Purgatory. In the 600th anniversary of Dante's death, Pope Benedict XVth in his encyclical, praised the work of the poet as inspired by the Holy Spirit, and implicitly withdrew his predecessors' erroneous judgements against Dante.

**A DANTEI „DUPLA LÉNY”.
A GRIFFMADÁR OLVASATA A KÖZÉP- ÉS ÚJKOR OLASZ
IRODALMÁBAN¹**

A különféle antik és középkori legendák, amelyekben szelíd és vad-állatok, madarak, halak, kevert lények vagy szörnyek a főszereplők, mitológiai, kultúrtörténeti, vallási, de akár pszichoanalitikus és etológiai szempontból értelmezve is szimbolikus üzenetet hordoznak. S kevésbé számít, hogy valós vagy képzeletbeli lényekről van-e szó, mert mindenképpen olyan jelek és jelölők, amelyek az ember és az isten/istenségek, a valós és a természetfölötti közötti átjárást célozzák. Az állatok állandó jelenléte a teológiában, az irodalomban, a filozófiában és a művészetekben mutatja azt a kivételes helyet, amelyet az embernek a környező világgal kialakított kapcsolatában elfoglaltak. Az ókori kultúrákban szereplő állatok változatos és változtatható alakját a keresztény középkor a maga képére alakítva és eszmei-spirituális irányultságának megfelelően, módosításokkal, de mindenképpen allegorikus-erkölcsi célzattal vette át. A kollektív tudat, a népi és a művelt képzelet megőrizte, átformálta és egybeolvasztotta a különféle fogalmakat és ismereteket, amelyeket a mai olvasó kellő filológiai és művelődéstörténeti figyelemmel rekonstruálható mozaikok rendszerévé alakíthat.

Amikor Dante a XIV. elején megírta a *Színjátékot*, jószerivel teljesnek volt mondható az állatokkal kapcsolatosan kialakított világkép, amelyet a középkor a maga megfontolásai szerint kidolgozott és alkalmazott az állatszimbolika terén. A közvetlenül az ókori szerzőktől (különösen Plinius, Pomponius Mela, Aelianus, Solinus művéből) vagy a Bibliából vett ismeretek mellett Dante korára a középkori bestiáriumok főleg Franciaországból és Angliából elterjedt irodalmának teljes apparátusa rendelkezésre állt. A művelt olvasói réteg a nagy középkori enciklopédisták és filozófusok – így Cassiodorus, Szent Ágoston, Izidor, Beda Venerabilis, Aquinói Szent Tamás, Bartholomaeus Anglicus, Brunetto Latini – műveiből is tájékozódhatott, hiszen ezekből bőséges információkat lehetett

¹ E tanulmány részben átirrt és bővített, magyar nyelvű változata az alábbi közleménynek: VÍGH 2014.

megtudni az állatvilágról és az egyes állatok természetéről.² Az antik és a keresztény állatszimbolika különféle költői-eszmei megközelítéssel van jelen a *Színjátékban*, és a költő a saját keresztény és teocentrikus világképébe illeszti be, azzal a szándékkal, hogy allegorikus-szimbolikus értelmet adjon kijelentéseinek, vagy retorikai alakzatokkal (hasonlat, metafora, stb.) színezzé és tegye változatossá a költői megfogalmazásokat.

A dantei műben szereplő különféle állatok értelmezési szabályrendszere egyrészt tehát az antik és a középkori irodalmi hagyományban gyökeredzik, másrészt a költőnek az állatvilággal kapcsolatos fantáziáját és éles megfigyelőképességét bizonyítja. Danténál a zoonímia és a zoomorfizmus, hol szimbolikus-morális jelentéssel, hol mint költői képek ugyanis nemcsak a szöveget (és a kontextust) gazdagítják, hanem a költő természetéről, történelemről és teológiáról alkotott ismereteit is tükrözik. Ugyanakkor a dantei állatalakok értelmezése olyan izgalmas művelődéstörténeti utazásra is serkenti az olvasót, amely révén össze lehet vetni a *Színjátékkal* egyidejű, az azt megelőző és követő korok között az irodalom- és esztétörténeti hagyomány alakulásának formáit és normáit – jelen esetben az állatszimbolika viszonylatában.

Most a griffmadár megjelenését és jelentését, szimbolikáját vesszük górcső alá, hiszen amellet, hogy az egyik legnépszerűbb az emberi képzelet teremtette lények között, akinek alakja irodalmi szövegekből, a képzőművészetből vagy a heraldikából is ismert, Dante is megalkotta a maga griffjét, amikor elképzelte a körmenetet vezető diadalszekér elé fogva a kettős lényt („*biforme fera*”, Pg., XXXII, 96) a földi paradicsomban. Dante költői képzelete antik és középkori források ismeretére épült, kézenfekvő tehát ezekkel kezdenünk, röviden utalva arra a konceptuális megoldásra, amelyet a költő a griff ábrázolásakor választott, és végül kitérünk arra is, hogy a *Színjátékban* sajátosan megrajzolt lény hogyan élt tovább az újkori Itália művelődésében.

Amikor azokra az ókori forrásokra összpontosítunk, amelyekben utalás történik a griff formájára, tulajdonságaira és történetére, azonnal nyilvánvaló, hogy e keveréklény valóban jelentős szerzők leírásaiban bukkan fel a kezdetek óta. A griff jelenléte a Mediterráneum és a Közel-Kelet írott forrásaiban, ikonográfiájában és művészetében, bár eltérő

² A Dante számára nyilvánvalóan inspiráló eszmei-szellemi háttérrel kapcsolatban bővebben ld. MAZZOTTA 1993, különösen a „Poetry and the Encyclopedia”, továbbá az „Imagination and Knowledge” c. fejezeteket, 15–33 és 116–134.

változatokban, de többé-kevésbé állandó külső jellemzőkkel, több mint ötezer éve követhető nyomon. Ugyan képzeletbeli keveréklényről van szó, alakja az évszázadok során szinte változatlan maradt az ikonográfiai hagyományban: törzse oroszlántest nagy szárnyakkal, feje sas formájú. Testének többi része viszont meglehetősen változatos képet mutat: négy lába közül vagy mind a sas karmaiban végződik, vagy mind az oroszlán mancsa, vagy kettő karom, kettő pedig mancs. Szimbolikus szerepe is nyilván gyakran abból eredt, hogy a griff alakját, amelyben a hatalom és a fenségesség két különösen reprezentatív állata ötvöződik, ennek megfelelően kettős természettel ruházták fel, és kettős természetet szimbolizált: az egyik – a földön élő – egyebek mellett az erő, a nagylelkűség és az uralkodói fenség szimbóluma; a másik – a levegőben szárnyaló – pedig az uralkodás és a győzelem jelképe.

A lény keleti gyökereivel kapcsolatban a Mezopotámiából vagy Egyiptomból származó mitológiai és ikonográfiai utalásokból indultak ki azok az ókori természettudósok is, akiknek írásos dokumentumaira érdemes most hangsúlyt helyezni: az Arisztotelész, Plinius, Aelianus, Pomponius Mela és több más szerző művében olvasható információkat ugyanis a későbbi korok természettudósai és a középkori bestiáriumok rendre felhasználták. A griffre vonatkozó első írásos emlékek, a díszítő rendeltetéstől és két közismert mítosztól eltekintve,³ Hérodotosznál olvashatók, aki „*az aranyat őrző griffek*”-ről (IV, 13) beszél az arimaszposz törzs kapcsán: „*Köztudomású, hogy itt, Európa északi részén lelik a legtöbb aranyat. Hogy milyen módon, erről nem tudok pontosan beszámolni. Beszélik, hogy az arimaszposz törzs egyszemű férfi tagjai rabolják a griffmadaraktól [...]*” (III, 116).⁴ Filosztratosz leírja a méretét és az oroszlánhoz hasonlítja, de akkora szárnyakkal, hogy azokkal képes még egy elefántot vagy egy sárkányt is legyőzni. Knidoszi Ktésziasz számára viszont farkas nagyságúnak látszik oroszlánmancsához hasonlatos lábakkal, míg teste sokszínű (szegyén vörös, hátán fekete, nyakánál kék és szárnyain fehér) tollal fedett.⁵

³ A griffekkel kapcsolatos két mítosz egyike éppen az aranyat őrző griffekre vonatkozik, a másik Nagy Sándor égi utazásával kapcsolatos. A griffnek az ikonográfiai hagyományban való továbbélésével kapcsolatban vö. FRUGONI 1973, 80–82.

⁴ Muraközy Gyula fordítása. A felhasznált kiadás: HÉRODOTOSZ 1989.

⁵ CTESIAS 2010, XII. A legrégebb görög forrásokkal kapcsolatban ld. CATTABIANI 2000.

Természetesen a középkori szerzőkre legnagyobb hatással az idősebb Plinius természetrajza volt, aki Arisztotelész *Állatok története* c. munkájából és Hérodotosz történeteiből építkezett. A griffről szóló ókori ismereteket ő is a Hérodotosz által idézett egyszemű arimaszposz törzs kapcsán említi meg: „Sokan, közöttük a leghíresebbek, Hérodotos és a proconneusi Aristes azt írja, hogy ezek [az arimaszposzok] a bányák körül szüntelen harcot vívnak a griffekkel, a szájhagyomány szerint egy vad madárfajjal, akik kikaparják az aranyat a tárnákból. A vadak is védik az aranyat, az arimaszposzok is próbálják elrabolni, és mindkettő bámulatos hevevésséggel.” (Plin., *Nat. hist.*, VII 2, 10).⁶ Plinius maga egyébként kételkedik a létezésükben (ahogy a pegazusokéban is): „Úgy vélem, hogy a pegazusok, e lófejű madarak és a horgas orrú, nagyfülű griffek kitalált [fabulosos] állatok [...]” (X 70, 136).⁷

Claudius Aelianus, akinek *De natura animalium* c. műve a középkori bestiáriumoknak is fontos forrása volt, így ír a griffről: „[...] olyan négy lábú, mint az oroszlán, különösképpen erős karmokkal és ezek is az oroszlánéhoz hasonlatosak. Úgy vélik, hogy szárnyas állat, és hogy tollai a hátán fekete színűek, a testén elöl vörösek; viszont a szárnyai fehérek [...], csőre, mint a sasé, a feje olyan, amilyennek a festők és szobrászok ábrázolják. [...] Baktria lakói [...] azt mondják, hogy a griffek őrzik a környéken lévő aranylelőhelyeket, kibányásszák onnan és a fészük építésekor felhasználják az aranyat, s a lehulló törmeléket elviszik az indiaiak” (Ael., *NA*, IV, 27).⁸ Aelianus egyébként óvatosan járt el, amikor a griff valós vagy mesés eredete mellett kellett volna állást foglalnia: „úgy vélik”, „azt mondják”, vagy (a nem idézett szövegrészben) „azt hallottam mondani”, „általános vélemény szerint” kifejezések jelzik az író szkepticizmusát.

Solinus *Collectanea rerum memorabilium* c. művében a Kelet csodáinak leírása a szokatlan, a rendkívüli és a szörnyszerű dolgok és lények megragadását célozta.⁹ S bár az információk jó részét Pliniustól vagy Pomponius Melától¹⁰ vette, a középkori szerzők fantáziáját is rendre

⁶ Darab Ágnes fordítása. A felhasznált kiadás: PLINIUS 2014.

⁷ A felhasznált kiadás: PLINIUS 2011.

⁸ A felhasznált kiadás: AELIANUS 1998.

⁹ Vö. különös tekintettel: Solin., 15, 22–23. A felhasznált kiadás: SOLINUS 1958.

¹⁰ Mela, *Chor.*, II 1, 1: „[...] grypi saevum et pertinax ferarum genus aurum terra penitus egestum mire amant mireque custodiunt, et sunt infesti attingentibus.” A felhasznált kiadás: MELA 1880.

megmozgatta a rendkívüli lények és szokásaik solinusi leírása. A görög mitológiában a griffmadarat – tekintve, hogy északon a hüperboreoszok aranyát védték – egyébként is gyakran kötötték az örökösödéshez és az éberséghez, így később a sírok őrzőjeként is megjelent. Továbbá szoláris szimbólumként Phoibosz Apollón, a nap, a fény, a szépség istenének szent állata is volt, mivel Apollón arannyal és drágakővel rakott szekerét húzta az égen.¹¹

A kora középkor évszázadaiban az állatvilágról szóló ókori szövegek különösebb újdonságok hozzáadása nélkül öröklődtek tovább. És bár a kereszténység, legalábbis kezdetben, az antik műveltség állatainak allegorikus értelmezését azonos, szinte teljesen változatlan formában adaptálta, ez a griff esetében nem azonnal következett be, sőt a lény negatív színezetet kapott, mivel a sátánnal azonosították. A griff ugyanis, mivel veszélyes és agresszív állat külsejével rendelkezett, eleinte démoni hatalmakat szimbolizált. Az egyházatyák közül Szent Jeromos félelmetes külsejét, Szent Ágoston pedig pokoli természetét hangsúlyozta; Johannes Cassianus pedig a baziliszkuszéhoz hasonlította gyilkos tekintetét.¹²

Ha az ókori szerzők némi bizonytalansággal továbbították is a griffel (és létével) kapcsolatos ismereteket, a középkori írók esetében e kétely megszűnt. Sevillai Szent Izidor *Etymologiae*-ja röviden összefoglalja, amit a VI–VII. században a griffről tudni lehetett: „*Griffnek nevezik, mert szárnyas és négylábú. Ez a fajta vadállat a hüperboreai hegyekben születik. Teljes törzsüket tekintve oroszlánok, de szárnyaikat és arcukat illetőleg sasokhoz hasonlatosak. Nagyon ellenségesek a lovakkal szemben. Ha élő embert látnak, széttépik.*” (Isid., *Etym.*, XII 2, 17).¹³ India gazdagsága, aranya kapcsán ismét megemlíti a griffeket, akik miatt – akárcsak a sárkányok és a szörnyszerű emberek miatt – lehetetlen e kincseket megközelíteni. Ugyanezt mondja el a szkíták földjén lévő

¹¹ A IV. században Servius Vergilius *Bucolicájához* fűzött kommentárjában tesz utalást arra, hogy a griff Apollónnak van szentelve (Serv., *ad Buc.*, VIII, 27). A griff keresztény szimbolikájáról, valamint Apollónnal és a nappal való kapcsolatáról ld. CATTABIANI 2000, 441–453.

¹² A griff-sátán párhuzam kapcsán ld. CHARBONNEAU-LASSAY 1994, 537–538; URECH 1995, 130–131.

¹³ A felhasznált kiadás: ISIDORUS 1911.

kincsekkel kapcsolatban is (XIV 3, 7 és 32). Hogy a lovak nagy ellenségei a griffeknek, olyan hiedelem volt, amelyre Vergilius is utal a nyolcadik eklogájában.¹⁴

Izidor lényegre törő megfogalmazása mellett a griffről kialakított képet és keresztény szimbolikát alapvetően befolyásolta a Kr. u. II–IV. század között keletkezett *Physiologus* V–VI. század körül összeállított ún. bizánci redakciója, amely a griffről szóló értelmezést is tartalmazza.¹⁵ Ez a változat a nappal hozza kapcsolatba e lényt. Eszerint „[...] *a griff valóban egy olyan madár; aki méretét tekintve az ég valamennyi madarát felülmúlja. Keleti vidéken kél, [...] s amikor a nap felkel a vizek mögött és a földre veti sugarait, ugyanez a griff szárnyait kiterjeszti, amelyek így felfogják a nap égető sugárzását, hogy ne perzselje meg a lakott területeket; egy másik griff nyugat felé kíséri el útján, ahogy a szárnyaira is van írva: »Menj, fényt adó, vigyél fényt a világnak«. Ennek megfelelően két griff kíséri az istenséget is, azaz Mihály arkangyalt és Isten szent anyját, és felfogják a nap perzselő sugarait, vagyis Isten haragját, hogy ne mondja mindenkinek: »Nem ismerlek benneteket«, és haragja ne emészte el őket.*”¹⁶

A középkori bestiáriumokban a természetrajz, a keleti és a görög-római kultúrák irodalma, továbbá a hiedelmek különféle komponensei keverednek, annak ellenére, hogy a keresztény hit minden mást felülír. S mivel a középkori ember tudatában és keresztény hitében a (korabeli értelemben vett) tudomány, a mítosz és a mágia békésen megfér egymás mellett, így valós és képzeletbeli lények között sem tesz különbséget. A bestiáriumokban helyt kapott griffmadár (6–7. kép) is az isteni igazság révén kap értelmezést.¹⁷ A természettudományokban is jártas Bingeni Hildegárd híres enciklopédiájában, a *Liber subtilitatum*ban is megtalálható a griff, akinek – az orvoslásban valamiképpen hasznosítható többi állat mellett – valójában egyetlen testrésze sem alkalmas gyógyításra,

¹⁴ Verg., *Buc.*, VIII, 27: „*lungentur iam grypes equis [...]*”. A felhasznált kiadás: VERGILIUS 1972.

¹⁵ A *Physiologus*ról és változatairól magyarul ld. KÁDÁR 1986, 93–108.

¹⁶ SBORDONE 1936, 182.

¹⁷ Vö. CHARBONNEAU-LASSAY 1994, 521–540.

viszont megtudjuk, tojásait hogyan költi ki és hogyan vigyáz rájuk, különösen az oroszlántól óvva azokat.¹⁸

A XIII. században, a *Színjáték* megírását megelőző évtizedekben, a tanköltészet és enciklopédiák műfaja, a bestiáriumok által képviselt misztikus-allegorikus irodalom, továbbá a szerelmi líra is elképzelhetetlen az állatalakok, benne a griff szerepeltetése nélkül. Albertus Magnus *De animalibus*a is fontos szerepet játszik e tekintetben, aki – egyfajta kritikus és kutató szemlélettel – a zoológiai leírások terén is új korszakot nyitott. Albertusnál a félig sas, félig oroszlán külsejű, a hüperboreai hegyekben élő, erejénél fogva egy lovat lovasával együtt felemelni képes griff leírása után utalás történik a drágakövekre is, főleg a smaragdra és az achátra: „*Azt mondják, e hegyek aranyban és drágakövekben, főleg smaragdban igen gazdagok. Azt is mondják, hogy ha a griffek fészkeiben vannak, különösen az oda helyezett achátnak van haszna* [bizonyára a mérges kígyók ellen]”.¹⁹ Albertuson kívül, akitől Dante többször merített, nevesítve is a *Színjáték*ban a nagy hírű teológust és természettudóst,²⁰ feltétlen említést érdemel a XIII. század egyik, Itáliában is közzismert és Dante által is minden bizonnyal olvasott enciklopédistája, Bartholomaeus Anglicus. A *De rerum proprietatibus* címet viselő enciklopédiája, amelyet Vivaldo Belcalzè fordított le mantovai dialektusban,²¹ természetesen a griffnek is figyelmet szentel, keverve az antik és középkori ismereteket: „[...] *a griffek négylábúak, a fejük és a szárnyuk a saséhoz hasonlatos, a testük többi része az oroszlánéhoz hasonlít, és a hüperboreai hegyekben él. Nagy veszélyt jelent a lovakra és az emberekre. A fészkebe smaragdot tesz a hegyek mérgező állatai ellen*”.²²

Az itáliai enciklopédisták legismertebb és Dante szempontjából is meghatározó jelentőségű szerzője Brunetto Latini. S bár a *Trésor* állatoknak szentelt negyedik könyvében nem említi a griffet, a klasszikus szerzők és a bestiáriumok inspirálta *Tesoretto*ja a griffmadár vonatkozásában is bizonyítja a képzeletbeli és valós állatok békés együttélését

¹⁸ Hildegardis Bingensis, *Liber subtilitatum*, VI, 1. A felhasznált kiadás: HILDEGARDIS BINGENSIS 2011.

¹⁹ ALBERTUS MAGNUS 1651, 638.

²⁰ Albertus Magnus Dantéra tett hatásával kapcsolatban ld. FIORAVANTI 2001, 93–102.

²¹ Ld. CIAN 1902, 1–192; GHINASSI 1964, 19–172.

²² Bartholomaeus Anglicus, *De rerum proprietatibus*, XII, 19. A felhasznált kiadás: BARTHOLOMAEUS ANGLICUS 1601.

a művelt írói és olvasói képzetben. Brunetto ugyanis az univerzum leírása során egyebek mellett a tigrisek, elefántok, oroszlánok, tevék és dromedárok, baziliszkuszok és hiénák, párducok és hódok felsorolásában biztosít helyet e keveréklénynek (*Tesoretto*, XI, 81–86).

A korabeli valós vagy képzeletbeli útleírások is számot adtak a természet valós vagy képzeletbeli teremtményeiről. Marco Polo útinaplója (1298) is említést tesz a „félíg madár, félíg oroszlán” griffről: *„Azt mondják, hogy a még délebbre fekvő szigeteken, melyeket a hajók már az erős tengeráram miatt nem látogathatnak, találhatók a griffmadarak, melyek ott bizonyos időszakokban megjelennek. Leírásuk azonban teljességgel különbözik a mi történeteink és képeink ábrázolásaitól. Mert azok a személyek, akik arra jártak, és látták őket, úgy mesélték el messer Marco Polónak, hogy sashoz hasonlítanak, csupán roppant nagyok: akkorák, hogy kiterjesztett szárnyuk harminc lépés; tollaik pedig tizenkét lépés hosszúak és igen vastagok. Olyan erősek, hogy karmaikkal az elefántot is elbírák, felviszik a magasba és leejtik, hogy összezúzza magát. Miután így megölte, a griff lecsap rá és kedve szerint lakmározik belőle. Így hát nem is tudom biztosan, vajon valóban griffről van-e szó, vagy pedig más nagy madárfajtáról. De azt bizonyosra vehetik, hogy nem felerészben oroszlánok és madarak, mint történeteink előadják, mert alakuk sas, csupán mértéktelenül nagyok.”*²³

A XIII. század vége felé vagy a XIV. század legelején egy ismeretlen szerző által írt, *Bestiario moralizzato di Gubbio* címet viselő verses bestiárium, amikor a középkori enciklopédikus ismeretekre támaszkodva szonettformában leírja az állatok tulajdonságait és azok morális értelmezését, a valós állatok közé fantázia szülte lényeket is beilleszt, köztük a griffmadarat is:

*Vera[ce]mente facto è lo grifone
de bestia e d'ucello semiliante:
l'arieri parte sì come leone,
davante senbla l'aquila volante;*

*fortissimo, secondo la fazone,
vist'à sotile, leggieri e alante,*

²³ POLO 1950, 217–218 (Vajda Endre fordítása).

*enganna l'omo vivo a tradisg[i]one,
aucidelo e devora enmanestante.*

*Per lo grifone entendo lo Nemico,
per l'omo vivo ki sta en penetenza,
k'esso lo 'nganna e mangialo e devora.*

*Sotile vede, k'elli è molto antico,
forte e alante per crudele essentia
non perdonerà maio a creatura.*²⁴

A griff itt az Ellenség, a vezeklő ember megkísértője, maga az ördög, aki állandóan áltatja és hatalmában tartja őt. Itt a sátánnal rokon griff antik értelmezése bukkan föl ismét.

Mint az eddig idézett forrásokból is nyilvánvaló, Dante egy sor fantáziadús leírással találkozhatott, amelyekben a griffnek tulajdonított szerep sem volt egyértelmű. A filológiai és eszmetörténeti kutatások alapján azonban úgy tűnik, Izidor volt Dante számára a legfontosabb forrás a kétféle állatból összegyúrt lény leírásakor: az eget és a földet is uraló, legerősebb és legtekintélyesebb lény tökéletesen szimbolizálta számára Krisztus isteni és emberi, égi és földi természetét.²⁵ A „*Vad [...], / mely két természet egy személybe*” (Pg., XXXI, 80–81)²⁶ olyan fantasztikus lény, akit Dante a földi paradicsomban zajló körmenetben haladó szekér rúdjánál képzel el (8–9. kép). A felidézett többi állat mellett a folytonosan „*édes fuvalat*” (Pg., XXVIII, 7) légkörébe helyezett griff, szimbolikáját tekintve „*a kételtű Állat*” (Pg., XXXII, 47), avagy „*a kétalkatú vad*” (Pg., XXXII, 96) – Babits fordításában: „*Griff*” – a költő konceptuális műveletei közül a legjelentősebbek egyike. A diadalszekérrel a közép-

²⁴ ‘Valójában a griff / vadállathoz és madárhoz hasonlatos: / hátsó része olyan, mint az oroszlán, / elől repülő sasnak látszik. // Nagyon erős, kinézetének megfelelően, / éles a látása, ügyes és gyors, / áruházzal csapja be az élő embert, / rögtön megöli és felfalja. // A griff alatt az Ellenséget értem, / élő ember alatt a vezeklőt, / akit ő elárul és megesz és elemész. // Élesen lát, igen ősi, / erős és gyors, kegyetlen természete miatt / nincs lény, kinek megbocsájtana.’ Vö. MORONI 1996, 509.

²⁵ A különböző álláspontokkal kapcsolatban vö. HARDIE 1965, 103–131; DRONKE 1978–1979, 18–45; ARMOUR 1992, 163–168; ARMOUR 1989.

²⁶ Az *Isteni Színjátékot* magyarul Babits Mihály fordításában idézem. A felhasznált kiadás: ALIGHIERI 1965.

pontban feltűnő misztikus körmenet eseményeinek értelmezése – a többi állat közismert szimbolikáját is ideértve –, a részben felfedezhető nézetkülönbségek ellenére általánosan elfogadott kutatói álláspont: Dante az egyházzal kapcsolatos történelmi események allegorikus látomását írta le.

A négy lény, azaz a szimbolikus menet diadalszekerét kísérő négy evangélista ábrázolása vázlatos. A költő látta (Pg., XXIX, 92–96), amint

[...] *négy nagy állatok jövének,
mind zöld lombokkal koszorúzva szépen.
Hat tollas szárnya volt mindegyikének,
s a tolluk mind telisteli szemekkel;
Árgus szemei ilyenek, ha élnek.*

Ugyanakkor nem részletez, mondván: „*más feladat terhe rajtam*” (Pg., XXIX, 98), és a bibliai hagyományhoz visszanyúlva Ezekiel (1, 4–14) és a Jelenések könyve (4, 6–8) leírásait fésüli össze: a hagyományos ikonográfia alapján mindenki számára nyilvánvaló, hogy Mátét angyal, Márkot oroszlán, Lukácsot borjú (vagy ökör), Jánost pedig sas alakjában szokás ábrázolni. A költő így aztán a kétkerekű szekér megjelenésekor az azt húzó griffre összpontosít (Pg., XXIX, 106–114):

*A köztük elzárt térség pázsitán át
diadalmi szekér jött, két keréken;
egy griff húzta, nyakán viselte hámat.
S két szárnyát a középső csík körében
két-két csík közt emelte jobbra-balra,
s egyet sem érintve suhant a légben.
Égben vészelt el a szárnyak tarajja;
teste arany volt, ameddig madár volt,
s fehér s piros, keverve, volt az alja.²⁷*

A griff mint a kétféle, isteni és emberi természettel megáldott Krisztus allegóriája, a szokásos, őt jellemző kromatikus attribútumokkal szerepel. A sasrész arany jelzése nyilvánvaló bibliai utalás: „*A feje színarany*”.

²⁷ Kiemelés tőlem.

A fehérrel kevert vörös pedig az emberi testre, azaz az emberi természetre emlékeztet: „*Az én szerelmem fehér is, piros is*”.²⁸ A Dante által elfogadott leírás és színskála a bibliai szövegekben is olvasható és a széles körben alkalmazott színszimbolikának teljesen megfelel. A XXXII. énekben a sas, a róka és a sárkány cselekedeteivel elmesélt szekér allegorikus eseményei az olvasót az egyház történelmi gyökereihez vezetik vissza. Dante műveltsége és a kollektív képzelettel is táplált fantáziája a sas által képviselt keresztényüldözések korából indul, majd a róka révén allegorizált eretnek-ségek elterjedésére és az egyház kebelén belül bekövetkezett szakadásra kerül sor, amelyet a démoni jelentésű fantasztikus lény, a sárkány alakjában rajzolt meg a költő. Az egyház romlásának kezdeteit is a sas adománya, vagyis a Konstantin császár-féle adomány jelképezi. Krisztus szekere az Antikrisztus apokaliptikus szörnyévé változik, amikor hét feje nő, a hét főbűnt szimbolizálva. A „parázna Asszony” az egyház romlottságára, az „Óriás” az egyházat hatalma alá hajtó francia királyságra, azaz a pápaság avignoni fogságára utal. A Jelenések könyve ihlette látomás aktualizálásában a griff kétségtelenül kivételes szerepet kap.

Költőnk, kortársaihoz hasonlóan, a griffet valóban létező állatként képzelte el, amikor annak különféle ismertetőjegyeit politikai és poétikai programjának megfelelően használta fel költeményében. Dante a griff ábrázolásakor a középkori írókhoz hasonlóan járt el: a hozzá eljutó sokféle, akár ellentmondó információk közül azokat választotta, amelyeket a legjobban el tudott helyezni értelmező kódrendszerében, és gazdag költői fantáziával leleményesen kiegészítve egy olyan sajátos állatalakot hozott létre, amelynek allegorikus ábrázolása a következő évszázadokban is a költői képzelőerő és konceptuális kreativitás kivételes példája maradt.

A dantei allegorikus látomások ismertsége és elismertsége ellenére egyik kortársa, Cecco d’Ascoli a *L’Acerba* című, híres, versbe szedett enciklopédiájában inkább a végtelen természetről kívánt beszélni, mintsem a költői fikciók sötét vadonjában bolyongani. Cecco tökéletesen ismerte a *Színjátékot* (és egyes források szerint Dantét is), viszont eltávolodott a képzelet szüleményeitől, mondván:

²⁸ *Én* 5, 11 és 5, 10.

*Lascio le ciance e torno su nel vero.
Le favole mi fur sempre nemiche.*²⁹

A szerző egy sor természeti, pszichológiai, etikai és teológiai kérdést érint a *L'Acerbában*, amely a mágia, alkímia, asztrológia, erkölcsfilozófia és fiziognómia, azaz a középkori gondolkodást alapvetően érintő kérdések teljes képét nyújtja, tájékozottságát a lapidáriumok és bestiáriumok ismerete is bizonyítja. A *L'Acerba* harmadik könyvének néhány fejezete (VI–XV) egy kisebb rímes bestiáriumot alkot. Érdekes felsorolni a műben szereplő állatokat, hogy lássuk, milyen repertórium része a griff: galamb, strucc, hattyú, gólya, sáska, fogoly, búbos banka, keselyű, fecske, kaladrio (lile), sólyom, *griff*, páva, daru, holló, vadgalamb, rák, osztriga, delfin, baziliszkusz, áspis, sárkány, vipera, skorpió, krokodil, varangy, pók, orosz-lán, leopárd, hiéna, párduc, tigris, elefánt, unikornis, hód, majom és szarvas szerepel, értelemszerűen saját szimbolikájával kiegészítve (10. kép).

A korabeli tudományosságot közvetítő és azt a hittel ötvöző enciklopédistának ellenére voltak a dantei „fecsegések”, s így a griffmadarat is a régi kontextusba helyezi vissza. Ugyanakkor a keveréklénynek a smaragddal való kapcsolatát hangsúlyozza,³⁰ annak tudatában, hogy a lapidáriumok komplex szimbolikus értelemmel ruházták fel e drágakövet.

A smaragd kapcsán érdemes itt egy *excursust* tenni Beatrice szeméit illetően:

*ama smaragdok eleibe álltál,
melyekből rég rád céloz Ámor ijja*

²⁹ ‘Félretéve a fecsegést, rátérek az igazra. / A mesék mindig is ellenemre voltak.’ (Cecco d’Ascoli, *L'Acerba*, IV xii, 61–62; a felhasznált kiadás: CECCO D’ASCOLI 1927). „Az emberi jóról és a boldogságról. A mesék nem mentenek meg minket” c. fejezetben például Cecco ismételtlen jelzi, hogy nem akar Dante módjára mesét költeni, hanem az igazságról kíván szólni (IV xii, 45–50): „*Qui non si canta al modo di rane, / Qui non si canta al modo del poeta, / Che finge, immaginando, cose vane; / Ma qui risplende e luce ogni natura / Che a chi intende fa la mente lieta. / Qui non si gira per la selva oscura.*” (‘Itt nem békák módjára énekelünk, / itt nem úgy énekelünk, mint a költő, / aki üres dolgokról képzelegve színlel; / hanem itt a természet ragyog és fénylik, / ami a hozzáértők lelkét örömmel tölti el. / Itt nem a sötétlő erdőben járunk.’).

³⁰ Cecco d’Ascoli forrásai még nem teljesen tisztázottak, de Albertus Magnus, Brunetto Latini, a *Physiologus* és Bartholomaeus Anglicus hatása igazolt. A *L'Acerba* zoológiájáról ld. ZAMBON 2001, 187–211.

– olvashatjuk a *Purgatóriumban* (XXXI, 116–117), ráadásul a Dante által nézett smaragd szemek a griffet szemlélik:

*a Dupla Lény a Szemekben, s hol egyik,
hol másik képét mutogatva játszott.*³¹

Az olvasó egy csoda részese, amikor Beatrice smaragd szemén keresztül látja a griffet:

*Képzeld, olvasó, mily csodának tetszik
látni valamit nyugton állni, s képét
változni folyton, nem nyugodni percig!*³²

Más szóval Krisztus, aki bár mindig ugyanaz, de képe Beatrice szemén keresztül szemlélve állandóan változik, hol isteni természete, hol ember természete sugaraival mutatkozik meg. A smaragd „keresztényi” tulajdonságára, a hitre és a halhatatlanságra asszociálunk itt, a drágakő ereje pedig köztudottan a pokol hatalma ellen is véd: tehát Beatrice smaragd szeme ismételten a hit erejét hangsúlyozza, ráadásul a fentebb idézett, a griff és a smaragd kapcsolatáról szóló leírásokhoz is kapcsolódik.

Visszatérve a Cecco által lefestett griffre, egy erős, de minden veszélynek kitett állattal találkozunk, akit csak a fészkébe helyezett smaragd menthet meg:

*Il grifo assai è forte, ma pur teme
Per molti an'mali che son ne li monti,
Chè per lor corpi lo tossico freme.
Sempre nel nido lo smeraldo pone
Sì che non sieno li suoi nervi ponti:
Per questa pietra fa defensione.*

*Così tu devi mettere costei
Dentro nel cuore con la ferma fede
La qual difende l'uom dagli atti rei,*

³¹ Pg., XXXI, 122–123.

³² Pg., XXXI, 124–126.

*Dall'inimico ch'è il serpente antiquo,
E dona pace e gloria e mercede
cogliendo all'alma lo valore iniquo.
Chi seco porta questa bella pietra
Giammai da sua salute non s'arretra.*³³

Pár évtizeddel később Giovanni Boccaccio két művében is kitér a költői fikció és az allegória kérdésére. A *Dante élete* (XXII. fejezet: „A költészet védelme”) megírásakor okkal gondolhatott akár Cecco d'Ascolira is, amikor határozottan szembehelyezkedik „egy-két kótyagos elmé”-vel, „aki fölemeli szavát a költők ellen, mondván, hogy meséik idétlenek, és semmi közük a valósághoz, s hogy nem effajta mesés formában kellett volna jelességüket megmutatni, és tanításukat a világi néppel közölni”.³⁴ Boccaccio Dante nagy csodálójaként a *Genealogie* tizennegyedik könyvének egyik nagyon fontos helyén is a költői értelmezés kérdését érintve hangsúlyozza az allegória kivételes szerepét a költészetben. Valószínűtlennek tartja ugyanis, sőt kijelenti: „örültség, hogy a költők a mesék felszíne alatt ne értettek volna valami mást, [...] sőt hogy egyenesen ne azért írták volna őket, hogy bizonyítsák, mennyit is ér az ékesszólás, és különösen így annak révén a tudatlanok a hamis dolgokat is igaznak vélték”.³⁵ S mint a legnagyobb retorikai hatással bíró példát, Vergilius és Petrarca költészete és szimbolikája közé helyezi Dante griff-allegóriáját: „Ki volna olyan tudatlan, aki látván a mi Danténkat, amint a szent Teológia szövevényes szálait gyakran csodás bizonyítással oldja meg, hogy ne vegye észre: ő nemcsak filozófus, de híres teológus is volt. És ha ez így van, mi oknál fogva gondolja, hogy [Dante] csak elképzelte, amint a kétalkatú griff húzza azt a szekeret a Severo hegyre, hét gyertyatartó és

³³ Cecco d'Ascoli, *L'Acerba*, III ix, 55–60. ‘A griff nagyon erős, de fél is / a hegyekben lévő sok állat miatt, / mert méregtől tart. / Fészkébe mindig smaragdot rak, / hogy ne csipjék meg testét: / e kő védelmezi. / Neked is így kell őt elhelyezni / szíved mélyébe szilárd hittel, / amely megvédi az embert a rossz tettektől, / az ellenségtől, aki a régi kígyó, / és békét, dicsőséget és könyörületet ad, / elragadva a jogtalan értéket a lélektől. / Aki magánál hordja e szép követ, / üdve soha nem múlik.’ Cecco tulajdonképpen a smaragdot összecserélte az acháttal, valamint hozzátette a mérges kígyóktól való félelmét: a mérgező állatokról Bartholomaeus Anglicusnál olvashatott (vö. Bartholomaeus Anglicus, *De rerum proprietatibus* XII, 19).

³⁴ BOCCACCIO 1979, 41 (Füsi József fordítása).

³⁵ BOCCACCIO 1547, c. 254r.

*ugyanannyi kőhölgy kíséretében a diadalmenet pompájának eszközével?
Csak azért, hogy bebizonyítsa, képes rímeket és meséket gyártani?”³⁶*

Az idézetből is nyilvánvaló a dantei hely közismertsége az allegória ideális példajaként, valamint a filozófusnak és teológusnak is tartott Dante hírneve. Ugyanakkor érdemes Boccaccio versei közül idézni azt a szonettet (LXXXVIII), amelyben a griffet a vadállatok közé helyezve és több más csapással együtt említi, a középkori általános felfogás szerinti hagyományos értelemben. Vagyis Boccaccio is különválasztotta a griffről alkotott évezredes hiedelmeket és a Dante víziójában megjelent ket-tős lényt. A griff ugyanis valós és képzeletbeli állatok társaságában olyan lény, aki általában félelemmel tölti el az embert:

*Grifon, lupi, leon, bisce e serpenti,
draghi, leopardi, tigri, orsi e cinghiari,
disfrenati cavaì, tori armentari,
rabbiosi can, tempeste e discendenti*

*folgori, tuoni, impetuosi venti,
ruine, incendi, scherani e corsari,
discorridori armati e sagittari
soglion fuggir le paurose genti [...].³⁷*

Ha „félős emberek” számára csapásként hatott is a griff felemlegése, a klasszicizmus századaiban írók és költők továbbra is előszeretettel használták fel a többi állatszimbólummal együtt, ideértve a *Színjáték* gazdag zoomorf apparátusát. S valóban: költők, írók, mitográfusok és művészek élnek a *Színjáték* állatképei nyújtotta lehetőségekkel, jóllehet a griff dantei allegóriája képzeletüket nem igazán mozgatta meg. Nézzünk az ilyen filológiai megközelítésekre alkalmas irodalmi szövegekből, művészeti és ikonológiai értekezésekből vett néhány példát.

³⁶ Ibid., c. 254v.

³⁷ BOCCACCIO 1958, 53. ‘Griffek, farkasok, oroszlánok, siklók és kígyók, / sárkányok, leopárdok, tigrisek, medvék és vaddisznók, / féktelen lovak, bikacsorda, / veszett kutyák, viharok és lecsapó / villámok, mennydörgések, dühödt szelek, / romlás, tűzvész, gonosztevők és kalózok, / fegyveres haramiák és nyilasok / szokták menekülésre készíteni a félős embereket’.

A griff sajátos, bár az ókori görög-latin és a keleti irodalmakból eredeztethető alakot vett fel Ludovico Ariostónál. Az *Őrjöngő Lórántban* szereplő teremtmények legfurcsább lénye a hippogriff, akinek a létét a költő mégis természetes úton, bár szokatlan módon végbement keresztezésnek tulajdonítja: egy kanca és egy griff nászából született. A IV. ének 18. strófájában Ariosto egyértelműen erre utal:

*Non è finto il destrier, ma naturale,
ch'una giumenta generò d'un Grifo:
simile al padre avea la piuma e l'ale,
li piedi anteriori, il capo e il grifo;
in tutte l'altre membra pareva quale
era la madre, e chiamasi ippogrifo;
che nei monti Rifei vengon, ma rari,
molto di là dagli aghiacciati mari.³⁸*

E lény annál is inkább szokatlan, mert – mint a forrásokból is kiteszik – a lovak legnagyobb ellenségének éppen a griffeket tekintették az ókor óta. Vergilius egyenesen lehetetlennek tekintette a két lény frigyét, és a képtelenség érzékeltetéseképpen idézi éppen a hippogriffet.³⁹ Ariosto azonban meggyőződéssel vallja, hogy a mágikus invenciókhoz nem sorolható, igazi és természetes lényről szól (IV 19, 7–8). A hippogriff és lovasainak története Ariosto fantáziájának láttelepe, és a griffel való tár-sítás és földön kívüli reptének tudatában nem zárhatjuk ki Dante kettős lényének termékenyítő hatását.

Giorgio Vasari tanítványa és a toszkán nagyfejedelem festője, Giacomo Zucchi az ókori istenekről és jelképeikről írt értekezésében (*Discorso sopra li Dei de' Gentili e loro Imprese*), néhány mitológiai alak ábrázolásakor gyakran – a pontosság kedvéért tíz alkalommal

³⁸ „Nem képzelt lény, úgy nézz e paripára, / Anyja kanca, griff volt atya-elődje; / Apjától lett a tolla és a szárnya, / A mellső lába, a feje, a csőre, / Anyjától van minden más porcikája; / Neve így hippogriff – és egyelőre / Ritka jövevény: jeges tengerekről, / Rajtuk is túlról, uráli hegyekből.” (Tandori Dezső fordítása). A hippogriffről egyébként Ariosto többször is említést tesz. A VI. énekben megtudjuk, hogy nagy és fura madár, a villámnál is sebesebb állat, a XXXIII. ének pedig arról tájékoztat, hogy a sasnál és a sólyomnál is nagyobb utat jár be és a gallok földjéről származik.

³⁹ Verg., *Buc.*, VIII, 27–28: „Párja a lónak eként griff lesz, az ebekkel a félénk / őz pedig egy forráshoz fog még járni idővel...” (Lakatos István fordítása).

– hagyatkozik a *Színjátékra*. Dante tekintélyét olyan jellegű mondatokkal érzékelteti, mint például „*ahogy a mi isteni Danténk mondta ezzel kapcsolatban*”,⁴⁰ ám az isteni költő griffmadara nem szerepel a leírások között.

Michelangelónak kedvenc költője volt Dante, amiről Vasari is tudott, így amikor például az *Utolsó ítéletet* írja le, kézenfekvő volt Dante sorait idéznie Kharón iszonyatosságának érzékeltetéséül. A griffmadár azonban mindössze kétszer szerepel Vasarinál. Az egyik helyen éppen Michelangelo gyászszertartását írja le és azt a képet, amely a Sacramento-kápolnával szemben függött: Bernardo Timante Buontalenti festményén a Gangeszt (tehát a griff egyik feltételezett élőhelyét, Indiát) szimbolizálja a griff.⁴¹ A másik esetben, szintén a „dupla lény” szimbolikus tulajdonságára asszociálva, az Álom diadalszekerének leírásakor a szekér egyik nagy, vörös, pipacsokkal díszített zászlaján szereplő griffet említi meg. Testét hármas rímbe költött sorokban jellemzi, eszerint

*Non solo aquila è questo, e non leone
Ma l'uno e l'altro: così 'l Sonno ancora
Ed umana e divina ha condizione.*⁴²

Véleményem szerint, bár erre Vasari szövegében nem történik utalás, ebben az esetben a griff azért kerülhetett a diadalszekér zászlajára, mert az álomhoz hasonlóan emberi és isteni is egyben. Vasari életrajzai kapcsán egyébként érdemes lenne összegyűjteni azokat a passzusokat, amelyekben az arezzói mester a *Színjáték* ihlette festményekre utal, ám ez a kérdés meghaladná most a griffel kapcsolatos célkitűzéseinket.⁴³

Egy másik firenzei szerző, az Accademia della Crusca egyik alapítója, Bastiano De Rossi 1589-ben adta ki annak a hat intermezzónak és Girolamo Bargagli *La Pellegrina* című komédiájának és a színrevitel

⁴⁰ ZUCCHI 1602, 48.

⁴¹ E képre egyébként majd Cesare Ripa is utal a Gangesz kapcsán, „*amint az le lett festve Michelangelo Buonarroti temetésén Firenzében: egy öreg, drágakőfüzérrel, mint a többi folyó, urnával és mellette a griffmadárral*” (RIPA 1669, 221).

⁴² VASARI 1829, 677. ‘Ez nem csupán sas és nem is oroszlán, / hanem egyik is és másik is, akár az Álom, / mert emberi és isteni is egyben.’

⁴³ Csak emlékeztetőül: Dante neve nyolcvanöt alkalommal jelenik meg *A leghíresebb festők, szobrászok és építészek életében*.

teljes apparátusának a leírását, amely kapcsán bőségesen utalt a *Színjáték* által közvetített képekre. Egyebek mellett az egyik intermezzóban, amelyben pokoli alakok játszottak el elmésen kitalált jeleneteket, „*a pokol bejáratánál a vén Kharónt lehetett látni csónakjával, aki hosszú és ősz szakállával olyan volt, mintha Dante festette volna le*”.⁴⁴ A dantei griffnek azonban nyoma sincs. A kevert lény viszont igen gyakran dekorációs elemként van jelen különféle ünnepek, karneváli felvonulások alkalmából. Egy 1565-ös firenzei jelmezes felvonulás leírásában Baccio Baldini Minerva szekerét jeleníti meg, és leírja az istennő sisakját: „*a fején régies páncélsisakot viselt, amelynek a közepén egy szfinx volt, és a sisak mindkét oldalán egy-egy griff volt felvésve, kezében egy rúd volt a végén egy rátekeredett sárkánnyal*”.⁴⁵

A griff itt is, mint egyébként a középkor óta leggyakrabban, díszítő funkciót látott el, természetesen a közismert szimbolikus értelmeknek megfelelő ikonográfiai elemként. Annibale Caro, a híres költő és Vergilius *Aeneis*ének fordítója egyik levelében hangsúlyozza, hogy e keverék lény ókori alakjában és jelentésében mekkora jelentőséggel bírt mint díszítő elem. Caro ugyanis urának, Alessandro Farnesének javasolt néhány témát a Caprarolában lévő palotája díszítését illetően, és „*hogy ne keltsenek rendetlenséget és zűrzavart*”, valamint „*ha már nem akar emberi alakokat alkalmazni*”, azt tanácsolja, hogy állatalakokkal népesítse be a kisebb üres felületeket: „*Egyikbe a pegazust, a múzsák szárnyas lovát, a másikba a griffet, a harmadikba az elefántot ormányával a Hold felé fordulva, a negyedikbe a sast tenném, amint elrabolja Ganümedészt, tekintve, hogy mindezek az elme emelkedettségét és a kontemp-lációt jelentik*.”⁴⁶

A XVI. század közepén a mitográfus Vincenzo Cartari, a híres és számos kiadást megért *Le imagini con la spositione dei Dei degli antichi* című munkájában számos irodalmi forrást felhasználva a *Színjáték*ra is hivatkozik. Közvetlenül idézett belőle Minósz, a háрпиák, vagy a csalárd-ság allegóriája, Gerüón kapcsán, a dantei ábrázolásokat híven követve. A reneszánsz kori mitográfus beszél a griffekről is, de ebben az esetben nem Dante a fő forrása: „*Ezek nem vadállatok, nem is madarak, hanem ebből is, abból is van belőlük, mert az egész fejük és szárnyuk*

⁴⁴ DE ROSSI 1589, 53.

⁴⁵ BALDINI 1565, 66.

⁴⁶ CARO 1973, 2467.

sas formájú, a többi pedig oroszlán. Ezek az állatok, ha egyáltalán léteznek valahol – mert Plinius mesésnek hiszi őket –, Szkítiában találhatók, ahol az általuk védelmezett aranybányák vannak, így aztán az ott lakó arimaszposzok, akiknek a homlokán egyetlen szem van, nem kis veszély árán tudják csak megszerezni az aranyat az ott őrködő kegyetlen és vad állatok miatt. Ezért könnyen el lehet képzelni, anélkül, hogy mondanám, milyennek kell lennie az őrnek és a védelmezőnek, amellyel mindenkinek saját értelme védelmére rendelkeznie kell, nehogy jöjjenek a kapzsi arimaszposzok és elorozzák.”⁴⁷

Szintén tanulságos Teofilo Gallaccininek az *impresákról* szóló egyik értekezése, amelyet az *Accademia degli Intronati* egyik összejövete-lén olvasott föl (1603 után). Az „orvos és filozófus és a sienai egyetem matematikaprofesszora, aki az akadémikusok között a Hiányos nevet viseli” az ikonológia témaköréből, az *impresák* által alkalmazható téma jellegéről elmélkedett. Szerzőnk meg volt győződve arról, „*hogy az impresákhoz (mint jól tudják) nem illenek a szent dolgok. El kell kerülni a kimérákat, szfinxeket, kentaurokat, griffeket, minden mesebeli és hamis dolgot is [...]*”⁴⁸ A sienai filozófus ezek után közvetlenül idéz Plinius-tól és Johannes Ravisius *Epithetorum*ából, bizonyítva, mennyire jártas e kérdésben. A dantei griff, mivel nem tartozik sem a természettudomá-nyos olvasmányok, sem az enciklopédiák vagy retorikakönyvek témakö-rébe, nem keltik fel érdeklődését: a „mesebeli és hamis dolgok” a költői invenció részét alkotják.

Hasonló véleményen van a *Paradossi* szerzője, a poligráf Ortensio Lando is, aki egyebek mellett Cicero és Morus Tamás fordítója is volt. Számára a griff olyan vadállatot jelent, aki félelmet kelt és a férjeket bosz-szantja, hasonlóan ahhoz az érzéshez, amelyet a feleségek által okozott számtalan csapás idéz elő: „*Tegyük még hozzá a zavaró bőbeszédűséget a többi, végtelenül sok tökéletlenséggel együtt, amelyeknek nemhogy az elviselése, de még a felelőletése is gyűlöletes és fura. »Feleség« – óh jaj, olykor úgy tűnik, hogy e szó a fülnek [alig] édesebb és a szívnek [alig] kellemesebb, mint amikor a medve, a sárkány, a farkas, a tigris, a párdúc és a griff [kifejezést] ejtjük ki.*”⁴⁹ A griff retorikai alakzatként jelenik itt

⁴⁷ CARTARI 1556, 71v.

⁴⁸ GALLACCINI ms., f. 50r.

⁴⁹ LANDO 2000, 205 (*Non esser da dolersi se la moglie si muoia e troppo stoltamente far che chiunque la piagne. Paradosso XXI*).

meg, olyan hasonlatként, amely a hétköznapi nyelvben a katasztrófához és a szerencsétlenséghez kötődik, bármilyen mitológiai vagy irodalmi reminiscencia nélkül.

Giulio Cesare Capaccio *Delle imprese* című nagy embléma- és *impresagyűjteményében* is helyet kapott a griff minden szimbolikájával együtt (11. kép), ám a dantei látomást a nápolyi szerző meg sem említi. Az értekezés második könyvét az állatok ikonográfiájának, ókori mitikus ábrázolásának, antik és középkori írókra tett utalásoknak, továbbá a „szent szövegeknek” szentelte Capaccio, és természetesen ebből a mintegy nyolcvan állatot felvonultató gyűjteményből nem maradhatott ki a griff sem. A szerző leírja szimbolikáját, nem hagyja ki a lény örökösére tett legfontosabb utalásokat: ebben az ikonológiai panorámában felsorokoztat minden ókori emléket, a griffre vonatkozó leírásokat és erkölcsiségeket, a középkori felfogást, de nem történik utalás a Dante által elképzelt griff húzta szekérre.⁵⁰ Az ikonológus Capaccio, az *impresák* létrehozásának gyakorlatát, tematikáját és technikáját tekintve kizárta az újabb irodalmi-költői invenciókat, akárcsak a kortárs ikonográfusok többsége.

Ha emblémákról és *impresákról* beszélünk, természetesen nem hagyhatjuk figyelmen kívül a leghíresebb és legtartósabb hírnévvel rendelkező könyvet, Cesare Ripa *Iconológiáját* sem. Tekintve, hogy a szerző perugiai születésű volt, s így nyilván érzékeny a griff heraldikában és címerekben való megjelenítésére (a város címerében a griffmadár látható), Ripa ebben az értelemben is szól róla: „*Griff: fejével, szárnyaival és karmaival a sashoz hasonlatosra festik, a teste többi része, hátsó lába és a farka az oroszlánhoz hasonlít. Sokan azt mondják, hogy ezek az állatok Örményország hegyeiben találhatók. A griff az én városom, Perugia címerében is szerepel [...]*”.⁵¹

Mindazonáltal Ripát főleg e keveréklény díszítő és szimbolikus funkciója érdekelte. Tudjuk, hogy Minerva „*sisakot visel a fején, amelynek taróján szfinx és mindkét oldalán egy-egy griff látható [...]. A griffek és a szfinx a sisakon azt jelzik, hogy a bölcsesség minden kételyt megold*”.⁵² Más esetekben a griff olyan szörnyek között szerepel az *Iconológiában*, mint Szküllá, Kharübdisz, Khimaira, Szphinx, a hárpiák, Hüdra és

⁵⁰ CAPACCIO 1592, 208–209.

⁵¹ RIPA 1669, 424.

⁵² Ibid., 79.

Kerberosz: „mivel sokszor kell különféle szárazföldi, vízi és levegőben élő szörnyeket ábrázolni, találtam néhány költőt, akik megemlítik őket, ezért úgy vélem, ennek kapcsán érdemes felhozni őket együtt, ha valakinek majd szüksége lesz erre”.⁵³ A ‘Hitel’ ábrázolásához is nélkülözhetetlen a griff alakja mint az örökös, az értékekre való harcos odafigyelés szimbóluma (12. kép). Ripa egyébként éppen e szócikk esetében írja le az állatot és hivatkozik részletesen forrásaira is: Plinius, Solinus, Philosztratosz, Bartholomaeus Anglicus műveire.⁵⁴ S bár Ripa itt nem említi meg Dante griffjét, a *Színjátékot* igen sokra tartotta. Más kontextusban Dantét az *Iconologiában* mintegy tizenkilenc alkalommal idézi: a csalás, a góg, a tékozlás, az alázat, a könyörületesség, a kárhozott lelkek, a szolgaság, a remény, a fűriák, Kerberosz, a Phlegethón alakja és erkölcsi szimbolikája azok, amelyek ábrázolásához Ripa a dantei leírásokra támaszkodik.

Az emblémáskönyvek mintegy két évszázados sikertörténetét tekintve Pierio Valeriano nagyszabású és legalább a XVII. század végéig nagy hatású, állatszimbólumokkal bőven operáló hieroglifaszótárát sem kerülhetjük meg, amely a maga hermetikus-neoplatonikus eszmeiségével a görög-latin mitológiát, a kabbalát és a keresztény vallást ötvözte. A griffet ily módon „joggal helyezik örökké szent és profán dolgok bejáratába, oltároakra, sírokra, urnákra, templomokra”, amellet, hogy természetesen Apollón szekerét is ez az állat húzza, ahogyan ez az érméken is gyakran látható.⁵⁵ Dante – és általában az itáliai költészet – azonban nem szerepel a számos irodalmi forrás között.

Befejezésképpen tehát megállapítható, hogy a reneszánsz kori irodalomban, mitográfiában és ikonológiában a griff ábrázolása kettős értelmezési utat jár be, mintegy a fantázia teremtette állat kettős természetéhez hasonlóan. A *Színjáték* korabeli magyarázói Krisztus alakjára, az egyházzal kapcsolatos történelmi-politikai kérdésekre koncentrálnak. Az exegéták legnagyobb része egyetért a szekérrúdnál elképzelt lény allegorikus értelmezésével kapcsolatosan. Megtartják az egyházzal kapcsolatos eseményekre vonatkozó dantei ismertetőjegyeket és részleteket, és az egyház szekerét irányító griff felülmúlhatatlan költői invenció marad számukra.

⁵³ Ibid., 423.

⁵⁴ Vö. ibid., 127–128.

⁵⁵ PIERIO VALERIANO 1625, 296.

Ami viszont a griff szimbolikáját és felhasználását illeti, a reneszánsz klasszicizmus századaiban, a reneszánszra egyébként is oly jellemző módon, az írók, ikonológusok, mitográfusok vagy akár a művészek – kevés egyéni finomítással – szívesebben nyúlnak vissza a klasszikus forrásokhoz, mint a közvetlen elődök bármennyire is újító megoldásaihoz. A griffet változatlanul – bár itt-ott változtatható alakjában – írják le az inspiráló modellek alapján: antik klasszikusokat, bestiáriumokat és középkori kompilációkat hasznosítanak. Dante griffértelmezése nem illeszkedik a klasszicizmus eszmei sodrába, és bár a költő rendkívüli látomását csodálták, ám asszimilálni nem tudták, és ahhoz mérhető invenciózus képalkotással – talán Ariosto hippogriffjét leszámítva – senki sem próbálkozott.

Bibliográfia

AELIANUS

- 1998 [AELIANUS, Claudius] ELIANO, Claudio, *La natura degli animali*, a cura di Francesco MASPERO, Milano, Rizzoli, 1998.

ALBERTUS MAGNUS

- 1651 ALBERTI MAGNI *Operum* tomus VI. *De animalibus libri XXVI*, rec. Petrus JAMMY, Lugduni, 1651.

ALIGHIERI

- 1965 *Dante Alighieri összes művei*, szerk. KARDOS Tibor, Budapest, Magyar Helikon, 1965.

ARMOUR

- 1989 ARMOUR, Peter, *Dante's Griffin and the History of the World. A Study of the Earthly Paradise (Purgatorio, cantos XXIX–XXXIII)*, Oxford, Clarendon Press, 1989.
- 1992 ARMOUR, Peter, La spuria fonte isidoriana per l'interpretazione del grifone dantesco. *Deutsches Dante-Jahrbuch*, 67 (1992), 163–168.

BALDINI

- 1565 BALDINI, Baccio, *Discorso sopra la Mascherata della Geneologia degl'Iddei de' Gentili, mandata fuori dall'Illustrissimo et Eccellentiss. S. Duca di Firenze et Siena il giorno 21 di Febbraio 1565*, Firenze, appresso i Giunti, 1565.

BARTHOLOMAEUS ANGLICUS

- 1601 *Venerandi patris Bartholomaei Anglici, ordinis Minorum viri eruditissimi, opus De rerum proprietatibus*, Francofurti, apud Wolfgangum Richterum, 1601 (repr. Frankfurt a. M., Minerva, 1964).

BOCCACCIO

- 1547 BOCCACCIO, Giovanni, *Della geneologia de gli Dei*, in Vinegia, per Comino da Trino, 1547.
- 1958 BOCCACCIO, GIOVANNI, *Rime*, a cura di Vittore Branca, Padova, Liviana, 1958.
- 1979 BOCCACCIO, Giovanni, *Dante élete*, ford. FÜSI József, Budapest, Magyar Helikon, 1979.

CAPACCIO

- 1592 CAPACCIO, Giulio Cesare, *Delle imprese*, in Napoli, appresso Gio. Giacomo Carlino & Antonio Pace, 1592.

CARO

- 1973 CARO, Annibale, *Al Padre Fra' Onofrio Panvinio, in Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di Paola BAROCCHI, vol. II, Milano–Napoli, Ricciardi, 1973, 2463–2468.

CARTARI

- 1556 CARTARI, Vincenzo, *Le imagini con la spositione dei Dei degli antichi*, in Venezia, per Francesco Marcolini, 1556.

CATTABIANI

- 2000 CATTABIANI, Alfredo, *Volario. Simboli, miti e misteri degli esseri alati: uccelli, insetti, creature fantastiche*, Milano, Mondadori, 2000.

CECCO D'ASCOLI

- 1927 CECCO D'ASCOLI, *L'Acerba*, a cura di Achille CRESPI, Ascoli Piceno, Cesari, 1927.

CHARBONNEAU-LASSAY

- 1994 CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, *Il bestiario del Cristo. La misteriosa emblematica di Gesù Cristo*, Roma, Arkeios, 1994.

CIAN

- 1902 CIAN, Vittorio, *Vivaldo Belcalzer e l'enciclopedismo italiano*, Torino, Loescher, 1902 (= *Giornale storico della letteratura italiana*, suppl. n. 5.)

CTESIAS

- 2010 [CTESIAS] CTESIA, *Storia della Persia. L'India*, a cura di Stefano MICUNCO, Roma-Padova, Antenore, 2010.

DE ROSSI

- 1589 DE ROSSI, Bastiano, *Descrizione dell'apparato e degl'intermedi fatti per la Commedia rappresentata in Firenze. Nelle nozze de' Serenissimi Don Ferdinando Medici e Madama Cristina di Loreno, Gran Duchi di Toscana*, in Firenze, per Anton Padovani, 1589.

DRONKE

- 1978–1979 DRONKE, Peter, The procession in Dante's *Purgatorio*. *Deutsches Dante-Jahrbuch*, 53–54 (1978–1979), 18–45.

FIORAVANTI

- 2001 FIORAVANTI, Gianfranco, Dante e Alberto Magno, in *Il pensiero filosofico e teologico di Dante Alighieri*, a cura di Alessandro GHISALBERTI, Milano, Vita e Pensiero, 2001, 93–102.

FRUGONI

- 1973 FRUGONI, Chiara, *Historia Alexandri elevati per griphos ad aerem: origine, iconografia e fortuna di un tema*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1973.

GALLACCINI

- ms. GALLACCINI, Teofilo, Al Signor Rauco Accademico Filomato il Difettoso risponde. Discorso 21, in *Varii e diversi discorsi Accademici*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. LIV.1, ff. 49r–54v.

GHINASSI

- 1964 GHINASSI, Ghino, Nuovi studi sul volgare mantovano di Vivaldo Belcalzer. *Studi di Filologia Italiana*, 23 (1964), 19–172.

HARDIE

- 1965 HARDIE, Colin, The Symbol of the Gryphon in *Purgatorio* XXIX, 108 and Following Cantos, in *Centenary essays on Dante*, by members of the Oxford Dante Society, Oxford, Oxford University Press, 1965, 103–131.

HÉRODOTOSZ

- 1989 HÉRODOTOSZ, *A görög-perzsa háború*, ford. MURAKÖZY Gyula, Budapest, Európa, 1989.

HILDEGARDIS BINGENSIS

- 2011 [HILDEGARDIS BINGENSIS] Ildegarda di Bingen, *Libro delle creature. Differenze sottili delle nature diverse*, a cura di Antonella CAMPANINI, Roma, Carocci, 2011.

ISIDORUS

- 1911 ISIDORI HISPALENSIS *Etymologiarum sive Originum libri XX*, rec. W. M. LINDSAY, Oxonii, e typographeo Clarendoniano, 1911.

KÁDÁR

- 1986 KÁDÁR Zoltán, Utószó, in *Physiologus. A Zsámboki-kódex állatábrázolásaival*, ford. MOHAY András, Budapest, Helikon, 1986, 89–108.

LANDO

- 2000 LANDO, Ortensio, *Paradossi, cioè sentenze fuori del comun parere*, a cura di Antonio CORSARO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000.

MAZZOTTA

- 1993 MAZZOTTA, Giuseppe, *Dante's Vision and the Circle of Knowledge*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

MELA

- 1880 POMPONII MELAE *De chorographia libri tres*, rec. Carolus FRICK, Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1880.

MORINI

- 1996 *Bestiari medievali*, a cura di Luigina MORINI, Torino, Einaudi, 1996.

MOUCHET

- 2008 MOUCHET, Valeria, *Il “Bestiario” di Dante e di Petrarca. Repertorio ipertestuale delle occorrenze zoonime nella Commedia e nei Rerum vulgarium fragmenta*, Roma, Spolia, 2008.

PIERIO VALERIANO

- 1625 PIERIO VALERIANO, Giovanni, *I Ieroglifici*, in Venetia, presso Gio. Battista Combi, 1625.

PLINIUS

- 2011 [PLINIUS SECUNDUS, Caius] Plinio il Vecchio, *Storie naturali*, introduzione, traduzione e note di Francesco MASPERO, Milano, Rizzoli, 2011.

- 2014 [PLINIUS SECUNDUS, Caius] Idősebb Plinius, *Természetrész VII–VIII. Az emberről és a szárazföld élőlényeiről*, ford., jegyz., utószó DARAB Ágnes, Budapest, Kalligram, 2014.
- POLO
1950 *Marco Polo utazásai*, ford. VAJDA Endre, Budapest, Hungária, 1950.
- RIPA
1669 RIPA, Cesare, *Iconologia*, in Venetia, appresso Nicolò Pezzana, 1669.
- SBORDONE
1936 *Physiologus*, ed. Francesco SBORDONE, Mediolani, in aedibus Societatis Dante Alighieri–Albrighi, Segati et C., 1936.
- SOLINUS
1958 SOLINUS, Caius Iulius, *Collectanea rerum memorabilium*, ed. Theodor MOMMSEN, Berolini, apud Weidmannos, 1958.
- URECH
1995 URECH, Edouard, *Dizionario dei simboli cristiani*, Roma, Arkeios, 1995.
- VASARI
1829 VASARI, Giorgio, Descrizione dell’Apparato fatto in Firenze per le nozze dell’illustrissimo ed eccellentissimo Don Francesco de’ Medici principe di Firenze e di Siena e della serenissima regina Giovanna d’Austria, in *Opere di Giorgio Vasari pittore*, Milano, per Nicolò Bettoni, 1829, 651–692.
- VERGILIUS
1972 P. VERGILI MARONIS *Opera*, rec. R. A. B. MYNORS, Oxford, Oxford University Press, 1972.

VIGH

- 2014 VIGH, Éva, «La doppia fiera». La lettura del grifone tra Medioevo ed età moderna, in *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri. Atti del convegno di Madrid (5-7 novembre 2012)*, a cura di Carlota CATTERMOLE, Celia DE ALDAMA, Chiara GIORDANO, Madrid, Ediciones de La Discreta, 2014, 341–358.

ZAMBON

- 2001 ZAMBON, Francesco, Il bestiario della Sapienza celeste, in Id., *L'alfabeto simbolico degli animali*, Roma, Carocci, 2001, 187–211.

ZUCCHI

- 1602 ZUCCHI, Giacomo, *Discorso sopra li Dei de' Gentili e loro Imprese*, in Roma, appresso Domenico Gigliotti, 1602.

La «doppia fiera» di Dante. La lettura del grifone nella letteratura italiana del Medioevo e dell'Età moderna

La simbologia animale antica e cristiana, che è fortemente presente nella *Divina Commedia*, si inserisce con diversi approcci teorico-poetici nella concezione teocentrica di Dante con l'intento di offrire alle sue enunciazioni un significato allegorico-simbolico, o di variare e colorare il discorso poetico con figure retoriche (metafora, similitudine, ecc.). Nell'opera dantesca il sistema esegetico dei diversi animali quindi, da una parte, trae origine dalla tradizione letteraria e mitologico-cristiana, dall'altra, dimostra la fantasia e l'acuta osservazione del poeta nei confronti del mondo animale. Il presente studio mette a fuoco la prefigurazione della visione dantesca relativa al grifone, e mira inoltre a delineare la lettura di questo essere composito in età posteriori a Dante in rapporto con le fonti e con eventuali attinenze dantesche. Si presume che la visione dantesca del grifone al carro della Chiesa, pur non potendo essere assimilata e inquadrata nella raffigurazione allegorica del Classicismo rinascimentale, rimanga un esempio insuperabile dell'invenzione poetica.

FONTI ICONOGRAFICHE DELLA *COMMEDIA*

Nel Medioevo, al tempo di Dante, le opere d'arte avevano il compito di trasmettere un patrimonio di conoscenze non meno importante e di certo più condiviso di quello diffuso attraverso la tradizione scritta. Proprio per questo motivo non possiamo trascurare il ruolo che le fonti figurative poterono interpretare per Dante, uomo del Medioevo, attento osservatore di ogni forma d'arte, disegnatore lui stesso¹ e necessariamente immerso in quel ricco repertorio di immagini e simboli.²

Questo tuttavia non significa recuperare sommarie affinità di impianto strutturale o di immaginazione visiva tra l'opera dantesca e certe forme d'arte, rilevando generiche consonanze; si tratta invece di identificare, come lo si fa per eventuali fonti scritte, precisi richiami e inequivocabili corrispondenze tra determinati testi figurati e la *Commedia*, rendendo esplicite singole presenze, solo apparentemente nascoste nella reinvenzione dell'ultramondo dantesco dall'*Inferno* al *Paradiso*.

1. *Inferno*

Partirei allora dall'*Inferno* proponendo alcuni luoghi e alcune immagini di certo note al poeta come il mosaico raffigurante il Giudizio Universale³ nella basilica di Santa Maria Assunta a Torcello.⁴ Dante ebbe

¹ CERVIGNI 2007.

² Sulla rilevanza delle arti figurative nella *Commedia* dantesca cfr. innanzi tutto: FALLANI 1971b; PETROCCHI 1994, cui si rimanda anche per la bibliografia pregressa; KLEINHENZ 1990; KLEINHENZ 1999, in specie il paragrafo intitolato "Dante e l'arte della Bibbia", 385–389; BATTAGLIA RICCI 2000a, in particolare il capitolo dedicato a "Dante e l'arte figurativa", 65–71; BATTAGLIA RICCI 2000b; BATTAGLIA RICCI 2001, cui si rimanda senz'altro anche per il ricco repertorio bibliografico e illustrativo. Vedi inoltre DONATO et al. 2006; ZULIANI 2006; CORSUCCI-FRATI 2009; PASQUINI 2008b; PASQUINI 2015.

³ Sull'iconografia del Giudizio Universale anche in relazione alla *Commedia* dantesca: BASCHET 1990; MORGAN 1990, 4–5 e 21–23; BASCHET 1993, in particolare 135–232; BASCHET 1994; MINOIS 1995, in specie 76–81; CHRISTE 1995; BASCHET 1996; BASCHET 2000, in specie 236–241. Fondamentali inoltre sul tema: CHRISTE 2000; PACE 2006.

⁴ Per le analogie esistenti tra il mosaico del Giudizio Universale di S. Maria Assunta e alcuni passi della prima cantica dantesca, si veda in primo luogo: LEVI 1906. Un

modo di visitare l'isola lagunare e la sua cattedrale in varie occasioni precedenti l'ultima fatale ambasceria del 1321 e collocabili tutte in relazione con la composizione della prima cantica: si pensa a una prima visita veneziana nel biennio 1304–1305; abbastanza certo è inoltre il soggiorno negli anni 1305–1306 nella vicina Treviso presso la corte di Gherardo da Camino⁵ con una serie di spostamenti, nelle città della Marca Trevigiana, a Padova e ancora Venezia. Il fatto che Dante durante uno di questi spostamenti visitasse pure Torcello e la sua cattedrale sembra davvero più che plausibile. Ancora nel 1905 Cesare Augusto Levi, archeologo e scrittore, ripercorrendo il tragitto dall'isola a Venezia con la *Commedia* in grembo ipotizzava le possibili suggestioni che quel paesaggio poteva aver generato nel poeta.⁶ Il campanile della basilica torcelliana, la solitaria torre, alle spalle, intorno le paludi, le «onde bigie» (*If.*, VII, 104); di fronte la città fatata al tramonto, con le sue cupole affocate e la grigiastra muraglia che unisce le Fondamenta Nuove all'Arsenale.⁷ Da questo paesaggio fosco e nebbioso, che anche Dante ebbe forse occasione di apprezzare, poterono scaturire, secondo Levi, le immagini della città di Dite e della palude Stigia. Attraverso la laguna caliginosa su di una «nave piccioletta» (*If.*, VIII, 15) come quella, guidata da Flegiàs, che lo conduce ai «piè dell'alta torre» (*If.*, VIII, 2) della città di Dite, il sommo poeta poté raggiungere l'imponente e solitario campanile di Santa Maria Assunta, alta torre pure lui. Di sicuro allora varcò la soglia dell'antica basilica e si soffermò a rimirare l'impressionante mosaico della controfacciata.

riferimento al Satana di Torcello, inteso come «precedente importante del “tipo” attestato in area fiorentina e che da parte sua è una sorta di sintesi di moduli diffusi nella cultura italo-bizantina», è in BATTAGLIA RICCI 2001, 25, n. 22, tav. 6. Cfr. inoltre: BASCHET 1993, 191–194, figg. 34–35; CHRISTE 1995; BASCHET 1996, 354; BASCHET 2000, 234; CHRISTE 2000, 28–29, 44–47, 279, figg. 9 e 11; PACE 2006, 54, 56, 57 (fig.), 58 e 62–63.

⁵ Cfr. la voce redazionale *Treviso* 1976 in *Enciclopedia dantesca*. Vedi anche PETROCHI 1978. Da vedere anche il volume pionieristico BASSERMANN 2006, in specie per la presenza di Dante a Venezia 454–456.

⁶ Vedi ancora LEVI 1906.

⁷ L'Arsenale di Venezia, dove ribolle d'inverno «la tenace pece», viene peraltro chiamato in causa nel canto XXI dei barattieri (citazione: *If.*, XXI, 8). La *Commedia* viene sempre citata da ALIGHIERI 1987.

Del *Giudizio Universale* di Santa Maria Assunta,⁸ bizantino nello schema generale,⁹ a noi interessa in primo luogo la porzione dedicata alla rappresentazione dell'*Inferno* (fig. 13). Il fiume di fuoco che nasce ai piedi della mandorla con il Cristo giudice si espande sulla destra in uno stagno di lava incandescente dove due angeli armati di lance respingono i dannati, rappresentati da teste mozzate con le quali piccoli e scuri demòni paiono dilettersi. Satana siede a destra, con l'Anticristo in grembo, su un trono costituito da un drago a due teste divoranti altrettanti peccatori.

Al di sotto di questa prima porzione, i dannati appaiono collocati in sei scomparti distinti, tipici ancora del Giudizio bizantino (fig. 13), riconducibili secondo alcuni a una già consolidata rappresentazione del settenario, ovvero alla figurazione dei supplizi corrispondenti ai sette peccati capitali, ma da interpretare forse più coerentemente come rappresentazioni ancora embrionali delle principali pene che secondo i teologi si applicavano indistintamente a tutti i dannati (la privazione di Dio, il fuoco, i vermi che non smettono di rodere, il freddo e le tenebre):¹⁰ senza cioè quella precisa corrispondenza tra peccato e pena che verrà codificata concettualmente e visivamente solo nel secolo XIV, anche grazie alla *Commedia*.

Che si tratti già di una esplicita allusione ai sette peccati capitali o meno, di certo questi scomparti musivi dovettero esercitare un certo stimolo sulla fantasia di Dante, il quale, mentre all'epoca delle probabili visite a Torcello concepiva una struttura punitiva molto più complessa, poteva comunque trarre alcuni suggerimenti anche dall'impressionante mosaico lagunare.

Nello specifico, le quattro figure nude che si stagliano su un fondale cupo contorcendosi nei corpi e mordendosi le mani potrebbero trovare un riscontro preciso nella descrizione che Dante ci fornisce degli iracundi nel VII canto dell'*Inferno* ai vv. 110–114:

⁸ Per cui cfr. ANDREESCU 1972; ANDREESCU 1976; ANDREESCU 1996; POLACCO 1984; RIZZARDI 1985; POLACCO 1988; POLACCO 1994; ANDREESCU 1995; POLACCO 1996; RIZZARDI 2006; RIZZARDI 2009.

⁹ Ma con alcune inserzioni evidentemente attribuibili all'iconografia occidentale, per cui vedi: CHRISTE 2000, 46.

¹⁰ Cfr. BASCHET 1993, 191–194; BASCHET 1996; BASCHET 2000, 233–234.

*vidi genti fangose in quel pantano,
ignude tutte, con sembiante offeso.
Queste si percotean non pur con mano,
ma con la testa e col petto e coi piedi,
troncandosi co' denti a brano a brano.*

Il motivo delle mani rabbiosamente rosicchiate richiama inoltre una terzina del canto VIII, quando, ancora nell'attraversamento della palude Stigia, l'incontro-scontro fra Dante e Filippo Argenti si risolve nel violento epilogo dei vv. 61–63:

*Tutti gridavano: «A Filippo Argenti!»;
e 'l fiorentino spirito bizzarro
in sé medesimo si volvea co' denti.*

La medesima scena potrebbe infine essere nuovamente evocata nel canto XXXIII, durante il drammatico racconto di Ugolino, al verso 58: *«ambo le man per lo dolor mi morsi»*.

Possiamo ancora immaginare che il poeta tornasse con la memoria a quei due settori musivi in cui, nell'«*acqua [...] buia assai più che persa*» (*If.*, VII, 103) di una palude scura, galleggiano teschi rosicchiati da vermi e corpi orribilmente smembrati, mentre rifletteva sulla rappresentazione degli accidiosi, sprofondati nell'acqua limacciosa, fitti nel fango dello Stige in un perpetuo e squallido ribollire (VII, 118–124):

*[...] sotto l'acqua è gente che sospira,
e fanno pullular quest'acqua al summo,
come l'occhio ti dice, u' che s'aggira.
Fitti nel limo, dicono: “Tristi fummo
ne l'aere dolce che dal sol s'allegra,
portando dentro accidioso fummo:
or ci attristiam ne la belletta negra”.*

I fiumi infernali non sono certo, come ben sappiamo, un'invenzione dantesca.¹¹ Lo Stige e così pure il Flegetonte e il Cocito sono già noti alla

¹¹ CIAFARDINI 1922.

tradizione letteraria classica e biblica. Solo in alcuni casi tuttavia essi, oltre a delimitare precisi settori dell'oltretomba, vengono proposti come specifici strumenti di dannazione, simbolicamente e fisicamente connessi alla punizione dei peccati. Il Flegetonte ad esempio, già presente nell'idrografia classica sin da Omero e dovunque immaginato come un fiume di fuoco,¹² viene rappresentato esplicitamente come fiume di lava incandescente in cui vengono puniti i violenti solo nel *Fedone* di Platone;¹³ alcuni dannati vi si trovano immersi pure nelle *Puniche* di Silio Italico, mentre nell'*Apocalisse* di S. Paolo,¹⁴ testo copto redatto fra il 240 e il 250 d. C., al quale Dante poté presumibilmente far riferimento, il fiume di fuoco ardente, il cui nome non viene peraltro precisato, si mostra affollato di dannati, una moltitudine di uomini e donne, alcuni immersi fino alle ginocchia, altri fino all'ombelico, altri fino alle labbra e altri ancora fino ai capelli. A un fiume tutto di sangue allude invece la *Navigazione* di S. Brandano.¹⁵ Lo stesso si dica per il Cocito, che pur presente in Stazio, nell'Ade virgiliano e in quello descritto da Silio Italico, richiamato inoltre in Giobbe (21, 32–33) come fiume sassoso e come fiume di lacrime nel *De raptu Proserpinae* di Claudiano,¹⁶ viene associato all'idea del gelo solo in Isidoro di Siviglia.¹⁷ Possiamo inoltre aggiungere, quale fonte probabilmente nota a Dante, la *Visione di Tungdalo*, databile al secolo XII,¹⁸ dove già si descrivevano, con ricchezza di dettagli, anche cruenti, i tormenti subiti dai dannati nell'abisso infuocato dell'Inferno: l'autore vi descrive tra gli altri un demone con due piedi e due code, naso lungo, becco e artigli di ferro, seduto su uno stagno ghiacciato e intento a divorare tutte le anime che riusciva ad afferrare.

Se questi potrebbero essere i probabili antecedenti letterari, è invece proprio a Torcello (in una delle pochissime testimonianze figurative sul

¹² Così nella *Tebaide* di Stazio, IV, 523; nel *De raptu Proserpinae* di Claudiano, I, 23; nelle *Puniche* di Silio Italico, XIII, 563–565; nell'*Eneide* di Virgilio, VI, 550–551. Cfr. MAZZAMUTO 1970a; MAZZAMUTO 1970b.

¹³ MINOIS 1995, 32–36.

¹⁴ Ibid., 51–52.

¹⁵ Cfr. ancora MAZZAMUTO 1970a. Vedi inoltre GRIGNANI 1975, 161; MINOIS 1995, 58–59.

¹⁶ Cfr. oltre a MAZZAMUTO 1970a anche BIGI 1970, 46 e SPAGGIARI 2010.

¹⁷ Isid., *Etym.*, XIV ix, 7 (*PL*, 82, col. 526).

¹⁸ Per cui si veda in primo luogo PALGEN 1969a; PALGEN 1969b, 58–70; PALMER 1982; PFEIL 1999. Cfr. inoltre RUSSELL 1987, 158–159 e n. 14 con precisi rimandi bibliografici; MORGAN 1990, 3 e 22; BASCHET 1993, 103–104; CESERANI 2010, in specie 10.

suolo italiano di un'iconografia diffusa soltanto nell'Oriente bizantino)¹⁹ che Dante ha potuto scorgere, tra i comparti delle sei grotte infernali che nel Giudizio evocano le differenti pene inflitte ai dannati nell'oltretomba, l'immagine potente di un fiume di fuoco dai cui flutti emergono fitti i volti attoniti dei peccatori; e poco distante il fiume di ghiaccio che nella sua *Commedia* si muterà nel lago gelato di Cocito, corrispondente al nono cerchio infernale.

Pur rimanendo nell'ambito in cui per necessità ci si muove, che è quello delle ipotesi, piace infine pensare a quelle due figure intenzionalmente accostate nel primo scomparto infernale, fasciate dalla medesima fiamma, «*due dentro ad un foco*» (*If.*, XXVI, 79), e dunque accomunate nel medesimo martirio, come possibili ispiratrici di «*quel foco che vien sì diviso*» (*If.*, XXVI, 52) in cui «*dentro si martira / Ulisse e Diomede*» che «*così insieme / a la vendetta vanno come a l'ira*» (*If.*, XXVI, 55–57).

Nel canto XXXIV dell'*Inferno* gli esiti dell'eterna condanna del «*primo superbo*» (*Pd.*, XIX, 46) si concretizzano nella rappresentazione della smisurata e orrida figura di Lucifero. Il mostruoso angelo ribelle emerge a mezzo busto dalla ghiaccia mostrando tre volti su una sola faccia, in analogica antitesi rispetto alle tre persone della Trinità e in linea con una tradizione iconografica, ben nota all'arte del Medioevo. Come tuttavia già affermava Arturo Graf, la significativa triformità del Lucifero dantesco «*non balza fuori per la prima volta dall'accesa fantasia di Dante; già innanzi la coscienza religiosa l'aveva immaginato e scorto, già le arti l'avevano raffigurato*». ²⁰ Le origini dell'iconografia del *vultus trifrons* sono in effetti molto antiche: ²¹ rappresentazioni di divinità solari a tre teste o con tre volti su una testa sola erano diffuse tra i Celti e nelle

¹⁹ Si potrebbe annoverare anche l'affresco riferibile ai primi decenni del XIV secolo, firmato da Rinaldo da Taranto e sito nella controfacciata della chiesa di Santa Maria del Casale a Brindisi per cui vedi oltre a BASCHET 1996 anche BELLÌ D'ELIA 1992, in particolare 757–758.

²⁰ GRAF 1965, 93–94.

²¹ Sul *vultus trifrons* nell'iconografia del Medioevo e sulle origini pagane del tema cfr. HOOGWERFF 1942–1943; PETTAZZONI 1946; BALTRUŠAITIS 1973, 58–62; IACOBONE 1997, in particolare il paragrafo 3 del terzo capitolo intitolato “Tentativi di fusione degli schemi”, 218–227. Vedi anche nello specifico in relazione al Lucifero dantesco BATTAGLIA RICCI 2001, 25–38.

regioni della Gallia romana.²² Divinità tricefale erano note anche nelle regioni balcaniche. Il dio cavaliere degli antichi Traci viene rappresentato come tricefalo soprattutto in Bulgaria; numerose sono inoltre le divinità dei popoli slavi che vengono rappresentate con tale triformità, come l'idolo a tre teste, simulacro del dio Triglav, adorato tra gli slavi del Baltico.²³ Il culto del dio tricefalo si estendeva in sostanza verso il Nord sino al lago Baikal e nel Caucaso verso Est, fino al Giappone.²⁴

Queste divinità pagane a tre teste, antagoniste ignare del Dio unico e trino, non poterono che assumere nella rielaborazione cristiana valenze fortemente negative.²⁵ Così accadde che il *vultus trifrons* finì per divenire nell'arte medievale emblema della potenza empia del demonio cui ogni buon cristiano aveva l'obbligo di resistere col vigore della propria fede. Raffigurare il volto triforme del demonio sulla facciata di una basilica, in un portale o tra i fregi del chiostro vicino, significava in parte esorcizzarlo, mettendo in guardia il buon cristiano sulla pericolosità di quell'entità subdola e malvagia che, manifestandosi attraverso una triformità sacrilega, opposta a quella celeste, voleva ingannare l'animo umano. Questo è il senso dei volti trifronti scolpiti dai Vassalletto nei chiostri di S. Paolo fuori le mura (1220) e di S. Giovanni in Laterano (1230)²⁶ nei primi decenni del secolo XIII: teste con tre volti, uno di faccia, gli altri due di profilo, in modo tale che si vedano due occhi, tre nasi e tre bocche, uniti da corone di foglie appuntite «*al loco della cresta*» come in *If.*, XXXIV, 42. Questo è anche il senso di quell'immagine triforme scolpita sulla facciata del S. Pietro di Tuscania (1250),²⁷ monumento che

²² Nello specifico sull'argomento v. HOOGEWERFF 1942–1943, 231–233, figg. 19–20; PETTAZZONI 1946, 135, tav. 13.

²³ Cfr. ancora HOOGEWERFF 1942–1943, 234–235, fig. 21; PETTAZZONI 1946, 135–138, 144, 146, tav. 14c.

²⁴ Sulle numerose attestazioni di divinità tricefale, dall'Egitto all'India, sino alla Persia antica e medievale, all'Asia centrale, al Tibet, e al Giappone, cfr. sempre HOOGEWERFF 1942–1943, 239–242 con relative immagini e PETTAZZONI 1946, 146–147.

²⁵ Si vedano in generale sulla reinterpretazione in chiave negativa di alcuni culti provenienti dalle regioni nordiche HOOGEWERFF 1942–1943, 236–237; PETTAZZONI 1946, 150; RUSSELL 1987, 42–44.

²⁶ Sui volti trifronti dei due chiostri romani si vedano HOOGEWERFF 1942–1943, 208–209, figg. 1–3; IACOBONE 1997, 221 e BIFERALI 2005, in specie 48–51 e relative immagini.

²⁷ Cfr. HOOGEWERFF 1942–1943, 211, fig. 5; PETTAZZONI 1946, 150, tav. 15a; IACOBONE 1997, 221, fig. 40; BATTAGLIA RICCI 2001, 30–31, tavv. 8–9.

presumibilmente Dante ebbe occasione di visitare.²⁸ All'inizio del secolo XIII il diavolo in persona si palesa, dunque, con quella forma triplice del volto adottata quasi un secolo dopo dal sommo poeta nel canto XXXIV dell'*Inferno*.

Non ci è dato di sapere con certezza se Dante poté avere tra le mani uno di quegli esemplari manoscritti della Bibbia moralizzata, riprodotti in numerose copie tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo, dove l'Anticristo viene più volte raffigurato con *vultus trifrons* e corona;²⁹ mentre presumibilmente l'affresco, oggi distrutto, raffigurante un Satana a più bocche nella facciata della Chiesa di S. Gallo a Firenze, citato da Boccaccio nella nona novella dell'ottava giornata, dovette essere eseguito negli anni subito posteriori all'esilio dantesco.³⁰ Sappiamo invece per certo che egli sovente e ancora in giovane età (quando soprattutto immagini impressionanti si stampano nella memoria e stimolano la fantasia) ebbe modo di visitare il Battistero di Firenze, il «*bel San Giovanni*» di *If.*, XIX, 17, di ammirare nella cupola il mosaico raffigurante il Giudizio Universale e in specie la porzione dedicata all'*Inferno*, realizzata da Coppo di Marcovaldo intorno al 1260/70, dove la spaventosa figura del demonio riproponeva nuovamente l'antica e mostruosa triformità (fig. 14).

La grottesca figura di Satana mostra in effetti tre bocche, due delle quali appaiono in realtà costituite dalle teste protese di due serpenti. Ognuna delle tre bocche divora un dannato: quello dilaniato dalla bocca centrale, come si legge pure nel testo dantesco (*If.*, XXXIV, 63–64), «*il capo ha dentro e fuor le gambe mena*», mentre gli altri due «*hanno il capo di sotto*». Il triforme demonio fiorentino, enorme e spaventoso, deve essere

²⁸ Già in RICCI 1898, l'immagine dei due diavoli triformi di Tuscania (Toscanella nel testo) viene associata alla descrizione dantesca di Lucifero. L'idea che immagini del genere potessero costituire un precedente per il demonio dantesco è già, come si è detto, in GRAF 1965, 93–94, ma anche in HOOGWERFF 1942–1943, 211. Cfr. inoltre FINOCCHIETTI 2007, in specie 556–558; PASQUINI 2012; PASQUINI 2015, 49–56.

²⁹ Si vedano in particolare sull'iconografia triforme dell'Anticristo: BALTRUSAITIS 1973, 58–62; EMMERSON 1981, in particolare il capitolo intitolato “Antichrist in Medieval Art”, 108–145. Per le varie rappresentazioni dell'Anticristo nell'iconografia del Medioevo cfr. inoltre SCHÜSSLER 1975; SCHÜSSLER 1991; KLEIN 1992; MUIR WRIGHT 1995; BATTAGLIA RICCI 2001, 31. Per riferimenti precisi ai manoscritti in cui ricorre la raffigurazione tricefala dell'Anticristo, cfr. infine CHRISTE 2000, 81–90 con relative illustrazioni e BIFERALI 2005, in particolare 48 e relativi riferimenti bibliografici alle note 61–68.

³⁰ Cfr. GRAF 1965, 94; GILBERT 1999, in specie 147–148; BATTAGLIA RICCI 2001, 31.

dunque considerato come una delle fonti principali, forse la più rilevante, per il Lucifero dantesco.³¹ Esso ne ricorda le orrende fattezze, le dimensioni notevoli, ma soprattutto la triformità orribile del capo.

Dal mosaico del Battistero fiorentino, Dante poté in realtà trarre numerosi spunti a cominciare dalle ali «*di vispistrello*» del suo Lucifero (*If.*, XXXIV, 49): esse solo di recente, ovvero intorno alla metà del XII secolo, erano state sostituite nelle raffigurazioni medievali degli esseri infernali a quelle pennute, rimaste peculiari delle entità angeliche.³²

Le tombe scoperciate, poste ai piedi della mandorla con il Cristo trionfante, caratteristiche stavolta dell'iconografia occidentale del Giudizio, poterono suggerire al poeta quelle analoghe degli eretici all'ingresso della città di Dite con i coperchi sollevati: da una di quelle arche si erge dritta l'ombra di Farinata (*If.*, X, 31–33) e solo «*infino al mento*» quella di Cavalcante Cavalcanti (*If.*, X, 53).

Sulla metà destra del mosaico dedicato all'Inferno, nella porzione alta della scena, si individua l'immagine di un peccatore collocato a testa in giù, tenuto per i piedi da un demonio e con il capo conficcato nella ridda di dannati sottostante. Poco più in basso altri due demòni neri e smilzi sembrano affannarsi a collocare altrettanti malcapitati nella medesima anomala posizione, ovvero con la testa rivolta verso il basso, infissa nel terreno fiammeggiante, e le gambe scalpitanti verso l'alto. Questa particolare forma di supplizio poté forse suggerire al poeta il tormento riservato ai simoniaci nel canto XIX dell'*Inferno*, conficcati per contrappasso a testa in giù nei fori di cui è cosparsa la terza bolgia dell'ottavo cerchio.

³¹ Fondamentale in proposito il vecchio ma sempre valido contributo di WILKINS 1927, ripreso in ROTSCCHILD–WILKINS 1928. Vedi inoltre HOOGEWERFF 1942–1943, 214, fig. 8; CONSOLI 1980, in specie 67–68 (a 68, n. 44, l'autrice menziona una tavola del 1280 della scuola di Guido da Siena raffigurante il Giudizio finale in cui un Lucifero enorme, seduto sopra un drago, mostrerebbe come a Firenze due serpenti che fuoriescono dalle orecchie ghermando altrettanti peccatori; la riproduzione è in VALSECCHI 1968; BASCHET 1993, 206–207, 220 (in relazione alla triformità del capo), 222–223, figg. 42–43; NASSAR 1993, 54–55; BATTAGLIA RICCI 2000a, 65–71; CHRISTE 2000, 319; BATTAGLIA RICCI 2001, 24–30 e 50–52, con relative immagini; PACE 2006, 165–166 e 167 (fig.); HUECK 2006 con relative immagini; PASQUINI 2012. Sul Battistero e i suoi mosaici si veda inoltre PAOLUCCI 1994.

³² Fondamentale sull'argomento il capitolo intitolato “Ali di pipistrello e demoni cinesi” in BALTRUŠAITIS 1973, in particolare 159–163 (“Ali di pipistrello e creste di drago nel Medioevo”). Cfr. inoltre RUSSELL 1987, 97 e 155; BASCHET 1994, 646–647.

Il canto XXI dell'*Inferno* si svolge nella quinta bolgia dell'ottavo cerchio dove i barattieri sono "attuffati" nella pece densa e bollente, mentre i diavoli, che li sorvegliano dalle rocce, vanificano coi loro uncini ogni tentativo di emersione. In particolare i versi 29–36 descrivono un diavolo nero, feroce in volto e «*sovra i piè leggero*» (*If.*, XXI, 33), che risale correndo uno dei ponti di Malebolge; il demonio sostiene sull'«*omero [...] arguto e superbo*» (*If.*, XXI, 34) un peccatore che grava dunque con ambedue le anche sulla sua spalla spigolosa. Anche in questo caso non dobbiamo escludere il possibile contributo che all'ideazione della scena poetica poté fornire il ricordo di quei demòni scuri e smilzi che nel mosaico fiorentino caricano sulle spalle angolose e sporgenti i peccatori, per poi gettarli nell'orribile e indistinta mischia dannata.

Così nei canti XXIV e XXV,³³ i ladri corrono entro una «*terribile stipa / di serpenti*» (*If.*, XXIV, 82–83). Le serpi si avventano sui dannati e li trafiggono «*là dove 'l collo a le spalle s'annoda*» (*If.*, XXIV, 99). Nel canto XXV Cianfa Donati viene aggredito da un serpente che «*tutto a lui s'appiglia*» (*If.*, XXV, 51): si aggrappa alla pancia del dannato con le zampe di mezzo, addentandone «*l'una e l'altra guancia*» (*If.*, XXV, 54). E ancora nel XXV un «*serpentello acceso, / livido e nero come gran di pepe*» (*If.*, XXV, 83–84) guizza veloce e trafigge Buoso Donati all'ombelico; come ramarro, dice Dante, che corre di siepe in siepe o come le orrende lucertole che nell'*Inferno* del Battistero fiorentino addentano furiose i peccatori e li inghiottiscono talora sino al ventre, creando anche visivamente immagini ibride e mostruose di uomo e rettile fusi insieme.

2. Purgatorio

Tra Duecento e Trecento l'arte figurativa occidentale vive un cambiamento epocale generato da una rinnovata attenzione per la rappresentazione della realtà fisica percepibile con i sensi. Si attua ora una sorta di superamento di quella modalità espressiva che rappresentava la realtà fenomenica in maniera del tutto simbolica e allusiva, ovvero come essenziale rimando alla vera realtà della trascendenza. Gli inizi e i primi eccezionali episodi di questa vicenda si devono agli scultori delle

³³ Le cui analogie con il mosaico fiorentino vengono già rilevate in CONSOLI 1980, 69; BATTAGLIA RICCI 2001, 50.

cattedrali gotiche francesi e tedesche – che Dante tuttavia non ha potuto frequentare: qui già nella prima metà del secolo XIII le sculture rivelano una notevole attenzione all’umanizzazione dei volti e dei corpi, oltre che alla resa delle tensioni emotive.

Anche gli artisti italiani diedero in questa fase un contributo rilevante e il primo protagonista di questo percorso verso un nuovo e più intenso naturalismo fu di certo Nicola Pisano. Nel pulpito del battistero di Pisa (1257–1260)³⁴ e in quello del duomo senese (1265–1268)³⁵ si possono difatti riconoscere le novità principali di quest’arte della realtà, rispetto a ciò che si vedeva in precedenza, ad esempio nell’opera di un sia pur sommo scultore quale fu Benedetto Antelami (1150–1230): il rilievo di Nicola risulta fortemente tridimensionale, innovativa e coinvolgente l’attenzione alle tensioni emotive rilevabili dai gesti e dai volti.

Il figlio di Nicola, Giovanni Pisano (1245–1314), e l’allievo Arnolfo di Cambio (1240–1310) proseguiranno sulla medesima via: in Giovanni l’aspetto drammatico di ogni singola scena si fa più intenso, mentre in Arnolfo trionfa la monumentalità classica, la perfezione delle forme. Giotto, coetaneo e compatriota di Dante, portò invece a compimento una vera e propria reinvenzione della pittura, iniziata in Italia, soprattutto fra la Toscana e Roma, verso la metà del Duecento. Ad Assisi, nella basilica di San Francesco (1288–1292) e a Padova, nella Cappella degli Scrovegni (1303–1305), le figure prendono corpo, aumenta la loro tridimensionalità grazie a un sapiente uso del chiaroscuro e della luce naturale, le fisionomie dei volti acquistano espressione e caratterizzazione, gli ambienti e lo spazio divengono plausibili, riconoscibili come reali.³⁶

Dante fu testimone di questo cambiamento delle arti figurative e specie nella seconda cantica mostra in più luoghi una conoscenza consapevole

³⁴ FRUGONI 2010, 180.

³⁵ TIGLER 2009.

³⁶ Il percorso due-trecentesco verso un’arte tesa alla rappresentazione del ‘vero’, che qui si delinea, funzionalmente, in breve, chiamando in causa tuttavia personalità insigni quali Nicola e Giovanni Pisano, Arnolfo e Giotto, meriterebbe tutt’altra trattazione e un’infinità di rimandi bibliografici. Concentrati sugli esiti che tale processo poté sortire nell’opera del sommo poeta ci limitiamo invece a indicare solo alcuni riferimenti bibliografici, che potranno comunque indirizzare verso eventuali approfondimenti: TARTUFERI–SCALINI 2004; BONA CASTELLOTTI 2006; ASSORATI et al. 2011. Aggiungiamo solo alcuni fondamentali contributi, fra i più recenti: GARIBALDI–TOSCANO 2005; NERI LUSANNA 2005; TOMEI 2006; FRUGONI 2008; MALAFARINA 2012; SEIDEL 2012.

di quella nuova rappresentazione della realtà che caratterizzava le manifestazioni artistiche del suo tempo.

Nel X canto del *Purgatorio*, alla fine di una faticosa salita, Dante e Virgilio si ritrovano nella prima cornice della montagna dove le anime dei superbi devono espiare il loro peccato. Prima ancora di incamminarsi lungo il sentiero, il poeta viene colpito dal candore del marmo e si accorge di trovarsi dinanzi a un ciclo di bassorilievi scolpiti, la cui bellezza supera non solo la perfezione dell'arte classica (esemplificata da Policleto) ma persino quella della natura stessa. I rilievi rappresentano in sequenza tre esempi di umiltà tratti dal Nuovo Testamento, dall'Antico e dalla storia romana: l'Annunciazione, Davide e l'Arca dell'Alleanza, Traiano e la vedova. Il trittico inizia con la rappresentazione dell'annuncio dell'angelo a Maria «*si verace /*» – dice Dante – «*quivi intagliato in un atto soave, / che non sembrava imagine che tace*» (Pg., X, 37–39).

L'arte a lui coeva era proprio alla ricerca della medesima veridicità. Ed è facile per noi capirlo se accostiamo ai versi danteschi l'*Annunciazione* scolpita da Nicola Pisano per il pulpito del battistero di Pisa (1257–1260 [fig. 15]) e se confrontiamo questa con scene di annunciazione riferibili all'epoca romanica, dominate, invece, da una notevole approssimazione anatomica e da un'estrema fissità. Nel pulpito di Nicola il rilievo si approfondisce, distanziandosi dal fondo, e si anima di un movimento nuovo, sinora inusitato. Nell'*Annunciazione* di Arnolfo, proveniente, si pensa, da Santa Maria del Fiore e conservata presso il Victoria & Albert Museum di Londra (1290–1295), l'angelo è colto nel momento in cui, appena sceso dal cielo, muove verso Maria: la sua presenza fisica si impone nello spazio, il suo corpo pare davvero muoversi e volgersi deciso verso la Vergine pudica.

Sarà in specie Giovanni Pisano a coniugare l'indagine dei moti dell'animo con la tensione incontenibile del rilievo, che rifiuta il piano di fondo distaccandosene prepotentemente e generando persone vive in energica relazione fra loro: il suo Arcangelo, quello scolpito con grazia e vigore per il pulpito della basilica di Sant'Andrea a Pistoia (1298–1301 [fig. 16]), non pare certo «*imagine che tace*» (Pg., X, 39).

Nei rilievi del canto X del *Purgatorio* il realismo è tale che, osservando la scena della processione che accompagna il trasporto dell'Arca dell'Alleanza con cantori e incensieri, i sensi del poeta non sono più in grado di distinguere la realtà dalla finzione: il rilievo è talmente veritiero

che Dante crede di ascoltare davvero il suono dei canti e di sentire l'odore dell'incenso. Benché solo «*Colui che mai non vide cosa nova*» (Pg., X, 94), Dio stesso, possa dar vita a un'opera così sublime in cui il 'parlare' diviene 'visibile' («*visibile parlare*», Pg., X, 94), di certo il poeta potrebbe avere in mente rilievi come la splendida e realistica processione scolpita da Arnolfo nel *Monumento funebre Annibaldi*:³⁷ opere che alla mimesi perfetta della realtà associavano, ora, una rinnovata e struggente tensione emotiva.

Il fatto che Dante stia ora trattando di arte e delle capacità o meno di quella di descrivere il vero e di andare anche oltre rappresentando l'intimo sentire dei personaggi raffigurati, è testimoniato dalla descrizione della pena dei superbi costretti a trasportare sulle spalle enormi massi per espiare il loro peccato. Per rappresentare la loro fatica, il poeta li paragona a sculture diffusissime in epoca romanica e gotica: i telamoni che, posti a sostegno di strutture architettoniche e colti nello sforzo di sorreggerne il peso, già di per sé rappresentavano nell'arte del Medioevo l'essere umano oppresso dal peso dei propri peccati. Anche in questo caso, una raffigurazione scultorea non vera, che colga tuttavia e rappresenti con estrema veridicità la fatica e il dolore di un corpo contratto, può suscitare autentica sofferenza in chi la guarda; e anche in questo caso, dalle più asettiche sculture di epoca romanica si passa ai telamoni di Giovanni Pisano (fig. 17)³⁸ capaci di rendere viva quella sofferenza che è prima di tutto consapevolezza intima dei propri peccati.

La scultura a lui contemporanea ma anche l'arte «*ch'alluminar chiamata è in Parisi*» (Pg., XI, 81) e di cui, fra le anime dei superbi nel canto XI, Dante incontra uno degli esponenti più significativi. Si tratta di Oderisi da Gubbio, artista che il poeta potrebbe aver conosciuto durante il suo soggiorno bolognese.³⁹ Benché non sia a tutt'oggi possibile assegnare con sicurezza alcuna opera a questo miniatore, che di certo ebbe un ruolo da protagonista nell'arte del miniare a Bologna, e nonostante la critica si sia invano sforzata di ricostruirne la personalità artistica e, in qualche misura, il catalogo, il Salterio ms. 346 della Biblioteca Universi-

³⁷ Roma, Chiostro di San Giovanni in Laterano (1289).

³⁸ Specie quello scolpito per il pulpito della basilica di Sant'Andrea a Pistoia (1298–1301).

³⁹ Per cui cfr. BELLÌ BARSALI 1973; MADDALO 1997; MEDICA 2000a, in specie 125–127; MEDICA 2004; PERRICCIOLI SAGGESE 2013.

taria bolognese,⁴⁰ potrebbe almeno consentirci di immaginare cosa Dante potesse intendere con l'espressione «*ridon le carte*» (Pg., XI, 82): una pittura che abbaglia grazie all'oro del fondo, al brillio delle lumeggiature e alla densità preziosa dei colori. Un graduale modenese e più ancora le carte miniate di una Bibbia parigina (Bibliothèque nationale de France, Lat. 20) attribuiti invece con mille dubbi all'indefinita fisionomia di quel Franco Bolognese⁴¹ di cui lo stesso Oderisi nelle terzine dantesche riconosce la superiorità, potrebbero invece aiutarci a individuare le novità introdotte da quest'ultimo artista che si accostò alla maniera giottesca, sostituendo i fondali dorati, di ascendenza ancora bizantina, con sfondi più credibili ed elaborando una pittura più corposa tesa, ancora una volta, alla resa del vero.⁴²

L'ipotizzabile rapporto di apprendistato che forse legò Franco Bolognese a Oderisi consente a Dante di introdurre il parallelo fra Giotto e Cimabue e dunque l'ennesima riflessione sull'evoluzione dell'arte del suo tempo, sulla potente spinta di rinnovamento che investì anche la pittura, capace con Giotto di fondere le cadenze auliche della cultura bizantina con le incipienti declinazioni gotiche provenienti d'oltralpe. Una rivoluzione paragonabile a quella che avvenne in campo letterario e che lo vide consapevole, orgoglioso, protagonista.⁴³ Vissuti negli stessi anni Dante e Giotto, fatto incredibile se ci pensiamo, coetanei e compatrioti, essi furono consapevoli della rispettiva e reciproca grandezza: Dante esaltò l'artista nell'XI del *Purgatorio*, Giotto dipinse il grande letterato fra i beati della Cappella del Podestà al Bargello.⁴⁴

I richiami alle fonti iconografiche medievali proseguono nel canto XII quando, al termine della prima cornice, Dante e Virgilio si imbattono nelle rappresentazioni scolpite di tredici episodi di superbia punita, tratti

⁴⁰ Da ricondurre in realtà, come si desume in MEDICA 2000b, al cosiddetto Maestro della Bibbia di Gerona.

⁴¹ Rimane tuttavia 'Maestro della Bibbia Lat. 20', cfr. BELLÌ BARSALI 1971; MOROZZI 1995; VALAGUSSA 2000; VALAGUSSA 2004.

⁴² Per la contrapposizione tra le maniere di Oderisi e Franco cfr. innanzi tutto FALLANI 1971a. Vedi inoltre NICOLINI 2015, in specie 8–11, con una puntuale documentazione bibliografica.

⁴³ Da vedere in merito BOITANI 2010.

⁴⁴ Per il rapporto fra queste due eccezionali, rivoluzionarie personalità cfr. GIZZI 2001. Sull'ipotesi di un loro possibile incontro a Padova, prospettato già da Benvenuto da Imola nel suo commento a Pg., XI, cfr. SELVATICO 1865; FOLENA 1990; RONCONI 2002.

dal Vecchio Testamento e dall'antichità. Collocate sul terreno per essere viste dai superbi, chinati a causa del peso, queste sculture ricordano le lapidi funerarie poste sui pavimenti delle chiese medievali, tombe terragne che recavano sulle lastre di marmo che richiudevano le spoglie le figure dei defunti, con l'aspetto che li connotava in vita, l'abbigliamento, l'acconciatura, gli oggetti più cari.⁴⁵ Questo consentiva di tramandarne la memoria, rinnovando ricordo e commozione. Vengono in mente due luoghi innanzi tutto dove Dante poté apprezzare l'esuberanza di tali allestimenti: la basilica di Santa Croce a Firenze, il cui pavimento già nei secoli XIII e XIV mostrava un gran numero di sepolture a terra, ma soprattutto la chiesa di Santa Maria in Aracoeli a Roma (fig. 18), visitata di certo durante il giubileo del 1300, ricca di sepolture terragne accurate, differenziate, amorevolmente personalizzate.⁴⁶ Come le lapidi dei cari estinti riproponevano le fattezze di quelli rinnovando il dolore per la loro perdita, così la veridicità delle rappresentazioni calpestata dai superbi rinnovava, se il masso non fosse bastato, il peso della colpa.

«*Morti li morti e i vivi parean vivi: / non vide mei di me chi vide il vero*» (Pg., XII, 67–68), il che non significa semplicemente che quelle rappresentazioni fossero una fedele riproduzione della realtà, ma significa soprattutto che le opere d'arte hanno la facoltà di riportare in vita gli eventi e i personaggi; guardare l'opera d'arte significa richiamare alla mente, vedere, i fatti rappresentati come fossero presenti.⁴⁷ E dunque Dante ha potuto sperimentare in prima persona l'insegnamento trasmesso da quegli episodi. Il rinnovato realismo dell'arte a lui contemporanea favoriva senza dubbio l'immedesimazione con gli eventi raffigurati, rispondendo perfettamente allo scopo didattico che le immagini ebbero per tutto il Medioevo.

Qualcosa di simile, commossa e partecipe immedesimazione, aveva voluto ottenere san Francesco attraverso la prima rappresentazione della Natività a Greccio nel 1223; decenni dopo l'episodio, Giotto dipinse il *Presepio di Greccio* nella basilica superiore di Assisi ambientandolo fra le mura di una basilica a lui contemporanea per attualizzare la sacralità

⁴⁵ Basti vedere BATTAGLIA RICCI 2004, cui si rimanda anche per la bibliografia pregressa.

⁴⁶ Per le tombe terragne nei due edifici citati cfr. GARMS 2000; SABELLI–GIOVANNINI 2001; RUSSO 2007.

⁴⁷ BATTAGLIA RICCI 2004.

dell'evento, perché ancora una volta, la realtà visibile fosse il segno della grandezza dell'invisibile.⁴⁸

3. *Paradiso*

L'arte contemporanea al poeta, intrisa di una nuova esuberante concretezza, poté senza dubbio accompagnare la materia poetica sino al Paradiso Terrestre. Qui il naturalismo fortemente cercato da Giovanni Pisano, Arnolfo e Giotto dovette lasciare spazio a nuove, anzi più antiche modalità espressive, più consone alla descrizione di ciò che in realtà è indescrivibile. Fu invece l'arte bizantina di Ravenna, città dove il poeta trascorse gli ultimi anni della sua vita, a costituire la migliore fonte ispiratrice per l'ultima cantica della *Commedia*. Esistono infatti indubbie consonanze tra i decori musivi della città adriatica, referibili ai secoli V e VI, e le sfolgoranti visioni del *Paradiso*:⁴⁹ luce e colori giocano in entrambi i casi un ruolo primario come mezzi espressivi necessari a rappresentare l'indescrivibile. Perché questo Dante doveva ora riuscire a esprimere, doveva dare corpo a immagini incorporee e infondere un movimento fittizio a ciò che in definitiva è immobile ed eterno.

Molti autori, nella scia di Umberto Bosco,⁵⁰ hanno sottolineato l'analogia tonale esistente tra la processione edenica e i mosaici della navata centrale di S. Apollinare Nuovo raffiguranti teorie di vergini e martiri (fig. 19): in entrambi i casi le figure luminose incedono solenni, lontane da ogni riferimento alla realtà terrena e si dispongono sul medesimo piano secondo i principi di quella prospettiva simbolica, cara all'arte

⁴⁸ Vedi anche ASSORATI et al. 2011, 35.

⁴⁹ Sulle analogie esistenti tra i tesori musivi di Ravenna, i canti del Paradiso Terrestre e la terza cantica vedi RICCI 1921, 76–77; MURATORI 1921, specialmente 90–91; GETTO 1957, in particolare 85–88; APOLLONIO 1951, 55; GMELIN 1959; APOLLONIO 1965; COSMO 1965, 229–230; BOSCO 1966; FALLANI 1971b, 118–120; CHIARINI 1973, 862–863; CHIARINI 1979, soprattutto 231–237; STEFHANY–FENGLER 1977; JACOFF 1985; SCHNAPP 1986; BATTISTINI 1989a, 165–175; PASQUINI 1993, 614–615; PASQUINI 1995; PASQUINI 2008a; PASQUINI 2008b.

⁵⁰ Si veda innanzi tutto a tale proposito il fondamentale contributo di BOSCO 1966. E inoltre GMELIN 1959, 14–15; COSMO 1965, 230; FALLANI 1971b, 118; CHIARINI 1973, 862; CHIARINI 1979, 231 e 233–234; BATTISTINI 1989a, 165; BATTISTINI 1989b, 38 e 43; PASQUINI 1993, 614–615; PASQUINI 1995, 704–708; PASQUINI 2008b, 20–21.

tardoantica, che consentiva di percepire nel contempo tutti i piani della rappresentazione figurata.

La figura di Giustiniano, il grande sovrano che per Dante incarnava l'impero legittimo, risplende tuttora nella ricca ornamentazione absidale della basilica di S. Vitale, collocata fra l'imponente immagine dell'arcivescovo Massimiano e quella più modesta del generale Belisario⁵¹ «*cui la destra del ciel fu sì congiunta*» (*Pd.*, VI, 26) e cui il sovrano, come si legge al verso 25 del VI canto, affidò «*l'armi*» durante la lunga ed estenuante guerra gotica che restituì all'impero i territori sottratti ai barbari ariani. Il potere politico imperiale, sorretto dalle fedeli milizie terrene e affiancato dall'autorità della Chiesa cattolica ortodossa con cui l'imperatore seppe procedere in pieno accordo, è ispirato direttamente da Dio nel testo dantesco e giustificato, come affermava già il Chiarini, «*dalla teologica dipendenza dal Cristo pantocratore*» nell'abside di S. Vitale.⁵²

Non tutti sanno che nella Ravenna riconquistata ai goti un'altra immagine solenne esaltava la devozione, la spiritualità e la munificenza del grande imperatore. Secondo la testimonianza del *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis* di Andrea Agnello (IX secolo), nella parete interna della facciata di S. Apollinare Nuovo, un mosaico ritraeva con profusione di tessere dorate, «*auratis decoratam tessellis*», l'immagine di Giustiniano nell'atto di consegnare al successore di Massimiano, l'arcivescovo Agnello, il diploma di donazione delle chiese ariane e dei loro patrimoni.⁵³ Tale composizione, di cui riferiscono anche Flavio Biondo e l'*Historia di Ravenna* di Tomaso Thomai, segnalata inoltre da Girolamo Rossi nella seconda metà del XVI secolo⁵⁴ – dunque presumibilmente integra all'epoca di Dante – ribadiva e rappresentava ancora una volta in modo esplicito il pieno accordo esistente tra Giustiniano imperatore e l'autorità ecclesiastica nella politica antiariana.⁵⁵ Più ancora che a S. Vitale, dove un corteo rituale, ma ancora di fatto terreno, accompagnava l'offerta del sovrano, in questo progetto decorativo, di poco posteriore, la

⁵¹ Sull'identificazione di Belisario nel pannello musivo, cfr. ANDREESCU 1992, 203–204.

⁵² CHIARINI 1973, 862.

⁵³ AGNELLUS VON RAVENNA 1996, 342–344: «*In ipsius fronte intrinsecus si aspexeritis, Iustiniani augusti effigiem reperietis et Agnelli pontificis auratis decoratam tessellis.*». Vedi anche sul mosaico scomparso di S. Apollinare Nuovo BOVINI, 1955, 16–17.

⁵⁴ PASQUINI 2008b, 26.

⁵⁵ Si veda in proposito PICCININI 1992, in particolare 46–47.

simbologia della composizione, enfatizzata dagli «*auratis tessellis*» del testo agnelliano, amplificava l'aspetto sacrale dei doni che l'imperatore rivolgeva alla divinità e che, attraverso le processioni delle milizie divine dei martiri e delle vergini, giungevano sino alle immagini di Cristo e della Vergine poste al termine della navata, in prossimità dell'abside. Se, come possiamo presumere, il grande imperatore bizantino avrebbe rappresentato comunque per Dante – e dunque a prescindere dai mosaici di Ravenna – la legittimità dell'impero, è anche certo che il risalto concessogli nella terza cantica è in qualche modo equiparabile al ruolo da lui interpretato all'interno dei cicli musivi di S. Vitale e S. Apollinare Nuovo.⁵⁶

Il viaggio di Dante prosegue attraverso le «*etterne rote*» (*Pd.*, I, 64) i «*santi giri*» (*Pd.*, II, 127). Nel cielo del Sole, ove risiedono gli spiriti sapienti, Dante e Beatrice vengono circondati da una corona di anime splendenti e Tommaso d'Aquino presenta al poeta se stesso e gli altri undici beati che insieme infiorano il «*beato serto*» (*Pd.*, X, 102) o il «*nostro coro*» (*Pd.*, X, 106). Dodici beati si dispongono quindi a costituire una sorta di corona lucente che ruota intorno al poeta e a Beatrice: l'immagine richiama ancora alla memoria le decorazioni musive dei due battisteri ravennati dove i dodici apostoli si dispongono a formare una sorta di «*gloriosa rota*» (*Pd.*, X, 145), sul capo di chi osservi e quindi di chi, come fece certamente lo stesso Dante, si fermi ad ammirare il lento incedere di quelle figure (fig. 20).

Nel canto XII accade che alla prima ghirlanda se ne aggiunga una seconda (*Pd.*, XII, 3–6):

*a rotar cominciò la santa mola;
e nel suo giro tutta non si volse
prima ch'un'altra di cerchio la chiuse
e moto a moto e canto a canto colse
[...].*

I cerchi divengono allora concentrici, «*due archi paralleli e concolori*» di anime beate (*Pd.*, XII, 10–11, 19–21):

⁵⁶ Sulle analogie tra il Giustiniano dantesco e l'immagine dell'imperatore nel catino absidale di S. Vitale vedi ancora PASQUINI 2008b, 26–27, cui si rimanda anche per la bibliografia pregressa.

*Come si volgon per tenera nube
 due archi paralleli e concolori,
 [...]
 così di quelle sempiterne rose
 volgiensi circa noi le due ghirlande,
 e sì l'estrema a l'intima rispose.*

È forse il caso di fermare l'attenzione sull'immagine degli «*archi paralleli e concolori*», in quanto l'idea di un arco in cui risplendano immagini luminose di santi e apostoli non è certo estranea al repertorio iconografico di Ravenna tardoantica. In tal modo appare ornato l'arco trionfale della basilica di S. Vitale con le immagini clipeate di Cristo, al centro dell'arco, dei dodici apostoli e dei santi Protasio e Gervasio. Analogamente sono decorati i quattro sottarchi, «*paralleli*» a due a due, sui quali insiste la volta a crociera della Cappella arcivescovile, due dei quali mostrano le immagini clipeate dei dodici apostoli, separati al centro dal busto di Cristo nimbato, mentre in quelli opposti risplendono, sei per parte, medaglioni con i busti di sante dalle vesti splendenti, candidi veli e gemme tra i capelli. Se ci si pone al centro di questo piccolo edificio, prezioso e raccolto, e si volge lo sguardo in alto, verso il cielo fittizio che lo ricopre in cui campeggia il monogramma dorato di Cristo sostenuto da quattro angeli cariatidi, si può avere una suggestione visiva simile a quella suggerita dagli «*archi paralleli e concolori*» di anime beate descritti nei versi danteschi.

Nel cielo di Marte una croce greca a bracci uguali in un lampo abbagliante rimanda l'immagine di Cristo e Dante afferma con chiarezza di non saper trovare «*esempio degno*» (*Pd.*, XIV, 105), ovvero un adeguato termine di paragone rispetto a quella visione straordinaria. Esiste in realtà un confronto convincente, forse intenzionalmente taciuto dal poeta ma di certo a lui ben noto: perché la croce latina gemmata che risplende nel catino absidale di S. Apollinare in Classe,⁵⁷ oltre ad emergere da un lussureggiante cielo stellato, mostra all'incrocio dei due bracci il Volto Santo di Cristo (fig. 21).

⁵⁷ Cfr. in primo luogo GMELIN 1959, 15–16; FALLANI 1971b, 118–119; SCHNAPP 1986, 170–238; BATTISTINI 1989, 165 e 172–173; PASQUINI 1993, 614; PASQUINI 1995, 711–712; PASQUINI 2008b, 30–31.

I cieli stellati del mausoleo di Galla Placidia, della Cappella dei vescovi e della basilica di Classe, in cui vortici di stelle riflettono la luce immensa del *signum Gloriae* che vi campeggia al centro, paiono descritti ai vv. 4–6 del XX canto quando, al tramonto del sole, in breve tempo il cielo torna a brillare:

*lo ciel, che sol di lui prima s'accende,
subitamente si rifà parvente
per molte luci, in che una risplende
[...].*

Una luce sola, dunque, che illumina tutte le altre stelle. E ancora, al canto XXIII Dante vede «*sopra migliaia di lucerne / un sol che tutte quante l'accendea*» (vv. 28–29): è la luce suprema di Cristo glorioso, che si riverbera sulle anime-stelle come accade nel cielo blu indaco del mosaico placidiano.

Descrivere l'indescrivibile, rappresentare la visione di Dio, concetto supremo, infinitamente grande, incommensurabile. Nessun paragone con quanto esiste di reale nella natura o nell'arte poteva servire a esprimere il concetto supremo. Nel XXVIII canto, ai versi 16–39, Dio appare come punto luminosissimo e immobile – «*un punto vidi che raggiava lume*» (*Pd.*, XXVIII, 16) –, contornato da nove cerchi ignei ruotanti attorno ad esso: è un'immagine puramente geometrica, semplice, essenziale e proprio per questo potentissima, infinitamente simbolica, poiché prevede la rielaborazione totale dei segni che la compongono. Una rappresentazione che trova riscontri iconografici convincenti solamente in quei monogrammi raggiati, lucenti di colori accesi e gemme preziose, circondati anch'essi da cerchi di luce colorata e concettualmente espandibili all'infinito che sulle pareti e sulle volte a mosaico di Ravenna tardoantica rappresentano l'Epifania. Così al centro della volta a crociera della Cappella arcivescovile e a S. Vitale nell'estradosso absidale (fig. 22), nel sottarco dell'abside e sullo scudo di un militare nel pannello musivo di Giustiniano.

Vi è poi lo splendore cangiante dei fondi dorati così scintillanti e astratti, davvero lontani dai naturalistici fondali che la pittura due-trecentesca andava riproponendo. In quelle superfici le tessere – costituite da una sottile lamina dorata inserita tra due strati di vetro trasparente o

lievemente sfumato di colore – venivano messe in posa con inclinazioni sempre differenti al fine di creare vibranti giochi di luce. Il ricordo di tali fondali sembra affiorare dalle terzine dantesche. Così ai versi 121–123 del canto XVII si legge:

*La luce in che rideva il mio tesoro
ch'io trovai lì, si fe prima corrusca,
quale a raggio di sole specchio d'oro
[...].*

La luce entro cui risplendeva l'anima di Cacciaguida divenne dunque splendente come uno specchio d'oro percosso dai raggi del sole. Non si tratta di uno specchio qualsiasi, il «*piombato vetro*» di *If.*, XXIII, 25 o il vetro che «*di retro a sé piombo nasconde*» di *Pd.*, II, 90; né possiamo limitare l'immagine dantesca ad una sia pur splendente cornice dorata. Ciò che Dante vuole descrivere è una superficie dorata la cui lucentezza aumenta a seconda dell'intensità della luce che vi si rifrange, uno specchio in cui, come nelle tessere dei fondi dorati, al piombo si è sostituito l'oro. L'anima gioiosa dell'avo si staglia dunque sul fondo incorporeo di un mosaico dorato in maniera non dissimile rispetto alle immagini sante che rinveniamo numerose nelle composizioni musive di Ravenna tardo-antica. E la stessa luce si muove, anzi «*traluce*», vibrando sullo «*scaleo*» d'oro de «*l'eterno palazzo*» (*Pd.*, XXI, 8) ai versi 28–30 del XXI canto:

*di color d'oro in che raggio traluce
vid'io uno scaleo eretto in suso
tanto, che nol seguiva la mia luce.*

La scala dorata, dunque, di un palazzo sfarzoso e lucente come poteva essere quello di un sovrano bizantino, di cui Dante poté avere un'idea grazie al mosaico raffigurante il *palatium* di Teodorico in S. Apollinare Nuovo: non certo assimilabile alle sia pur ricche dimore dei principi medievali.

I mosaici di Ravenna, osservati e apprezzati dal poeta anche per la tecnica esperta che li aveva forgiati. Tessere accostate ad arte, con inclinazioni e misure differenti; colori contrastanti, a delineare i contorni, in tonalità, per rendere le sfumature dei volti e fondali resi vibranti per la

copiosa immissione di paste vitree dalle tonalità accese. Il mosaico è in sostanza una composizione unitaria costituita da infiniti piccoli pezzi; ogni tessera è necessaria per la costruzione dell'insieme; su ogni tessera la stessa luce si spezza e, riflettendosi, moltiplica la sua intensità.

*Vedi l'eccelso omai e la larghezza
de l'eterno valor, poscia che tanti
speculi fatti s'ha in che si spezza,
uno manendo in sé come davanti.*⁵⁸

È forse naturale che il poeta percepisca e descriva in questi versi la Gloria di Dio, divisa in tanti specchi nei quali essa, riflettendosi, amplifica la propria larghezza, rimanendo tuttavia una sola entità: «*speculi*» che rifrangono i raggi del sole-Dio moltiplicandone e variandone l'intensità, come fossero le infinite tessere del medesimo mosaico.

Ravenna occupa dunque un ruolo non episodico ma sostanziale nella terza cantica della *Commedia* come fonte ispiratrice di immagini sublimi. In quella città Dante esule non trovò soltanto un rifugio tranquillo. Nelle basiliche del V e VI secolo che si ergevano ancora nobili e preziose, dalla luce cangiante dei mosaici ancora integri, il poeta poté trarre ispirazioni e suggestioni per concretizzare visivamente le supreme astrazioni del poema.

Bibliografia

AGNELLUS VON RAVENNA

1996 AGNELLUS VON RAVENNA, *Liber Pontificalis. Bischofsbuch I*, a cura di Claudia NAUERTH, Freiburg–Basel, etc., Herder, 1996.

ALIGHIERI

1987 ALIGHIERI, Dante, *Commedia*, a cura di Emilio PASQUINI, Antonio QUAGLIO, Milano, Garzanti, 1987.

⁵⁸ *Pd.*, XXIX, 142–145.

ANDREESCU

- 1972 ANDREESCU, Irina, Torcello I. Le Christ inconnu. Torcello II. Anastasis et Jugement Dernier. *Dumbarton Oaks Papers*, 26 (1972), 183–223.
- 1976 ANDREESCU, Irina, Torcello III. La chronologie relative des mosaïques parietales. *Dumbarton Oaks Papers*, 30 (1976), 277–341.
- 1992 ANDREESCU, Irina, Materiali, iconografia e committenza nel mosaico ravennate, in *Storia di Ravenna*, vol. II/2, *Dall'età bizantina all'età ottoniana*, a cura di Antonio CARILE, Venezia, Marsilio Editori, 1992, 189–208.
- 1995 ANDREESCU, Irina, Torcello V. Workshop Methods of the Mosaicists and the South Chapel. *Venezia Arti*, 9 (1995), 15–28.
- 1996 ANDREESCU, Irina, Torcello IV. Cappella sud: cronologia relativa, cronologia assoluta e analisi delle paste vitree, in *Atti del III Colloquio AISCOM, Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico, Bordighera, 6-10 dicembre 1995*, a cura di Federico GUIDOBALDI e Alessandra GUIDOLIA GUIDOBALDI, Bordighera, Istituto Internazionale di Studi Liguri, 1996, 535–551.

APOLLONIO

- 1951 APOLLONIO, Mario, *Dante. Storia della Commedia*, Milano, Vallardi, 1951.
- 1965 APOLLONIO, Mario, L'universalità di Dante. Da Ravenna all'Empireo. *Arte e Turismo*, I (1965)/1, 7–13.

ASSORATI et al.

- 2011 Non sembrava imagine che tace. L'arte della realtà al tempo di Dante. Catalogo della Mostra tenuta a Rimini nel 2011, a cura di Giovanni ASSORATI, Nicola BORGHESI, et al., Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2011.

BALTRUŠAITIS

- 1973 BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Il Medioevo fantastico: antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Milano, Adelphi 1973.

BASCHET

- 1990 BASCHET, Jérôme, Satan, prince de l'Enfer: le développement de sa puissance dans l'iconographie italienne (XIII^e-XV^e siècle), in *L'autunno del diavolo: Diabolos, dialogos, daimon. Convegno di Torino, 17-21 ottobre 1988*, vol. I, a cura di Eugenio CORSINI, Eugenio COSTA, Milano, Bompiani, 1990, 383–396.
- 1993 BASCHET, Jérôme, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie, 12.-15. siècle*, Roma, École Française de Rome, 1993.
- 1994 BASCHET, Jérôme, Diavolo, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1994, 644–650.
- 1996 BASCHET, Jérôme, Inferno, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. VII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, 351–357.
- 2000 BASCHET, Jérôme, I peccati capitali e le loro punizioni nell'iconografia medievale, in *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, a cura di Carla CASAGRANDE, Silvana VECCHIO, Torino, Einaudi, 2000, 225–258.

BASSERMANN

- 2006 BASSERMANN, Alfred, *Orme di Dante in Italia*, trad. di Egidio GORRA, Bologna, Zanichelli, 1902 (rist. anast. Bologna, Forni, 2006). [Edizione originale: BASSERMANN, Alfred, *Dantes Spuren in Italien*, München–Leipzig, Oldenbourg, 1898.]

BATTAGLIA RICCI

- 2000a BATTAGLIA RICCI, Lucia, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della morte*, Roma, Salerno, 2000².
- 2000b BATTAGLIA RICCI, Lucia, Immaginario visivo e tradizione letteraria nell'invenzione dantesca della scena dell'eterno. *Lecture classensi*, 29 (2000), 67–103.
- 2001 BATTAGLIA RICCI, Lucia, Viaggio e Visione: tra immaginario visivo e invenzione letteraria, in *Dante da Firenze all'aldilà. Atti del terzo Seminario dantesco internazionale*, Firenze,

- 9-11 giugno 2000, a cura di Michelangelo PICONE, Firenze, Cesati, 2001, 15–73.
- 2004 BATTAGLIA RICCI, Lucia, “Come [...] le tombe terragne portan segnato”: lettura del dodicesimo canto del *Purgatorio*, in *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Gianni VENTURI e Monica FARNETTI, Roma, Bulzoni, 2004, 33–63.
- BATTISTINI
- 1989a BATTISTINI, Andrea, L'estremo approdo: Ravenna, in *Dante e le città dell'esilio. Atti del convegno internazionale di studi, Ravenna, 11-13 settembre 1987*, a cura di Guido DI PINO, Ravenna, Longo, 1989, 155–175.
- 1989b BATTISTINI, Andrea, La città dell'esilio, in *Storia illustrata di Ravenna*, vol. II, *Dal Medioevo all'età moderna*, a cura di Carla GIOVANNINI e Dante BOLOGNESI, Milano, N.E.A., 1989, 33–48.
- BELLI BARSALI
- 1971 BELLI BARSALI, Isa, Franco Bolognese, in *Enciclopedia dantesca*, vol. III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971, 790–791.
- 1973 BELLI BARSALI, Isa, Oderisi da Gubbio, in *Enciclopedia dantesca*, vol. IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1973, 122–123.
- BELLI D'ELIA
- 1992 BELLI D'ELIA, Pina, Brindisi, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1992, 755–758.
- BIFERALI
- 2005 BIFERALI, Fabrizio, Ridicula Montruositas? Spunti iconografici sul chiostro dei Vassalletto in San Paolo fuori le mura. *Arte Medievale*, n. s., IV (2005)/2, 45–57.

BIGI

- 1970 BIGI, Emilio, Cocito, in *Enciclopedia dantesca*, vol. II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, 46.

BOITANI

- 2010 BOITANI, Piero, “Ridon le carte”. Guerra e pace nella tradizione. *Strumenti critici*, 1 (gennaio 2010), 3–10.

BONA CASTELLOTTI

- 2006 BONA CASTELLOTTI, Marco, *Classica majestas. Il ritorno all’antico da Arnolfo a Giotto. Sussidio didattico della Mostra, Rimini, 20-26 agosto 2006*, Castel Bolognese, Itaca, 2006.

BOSCO

- 1966 BOSCO, Umberto, Il canto della processione, in Id., *Dante vicino. Contributi e letture*, Caltanissetta–Roma, Sciascia, 1966, 274–295.

BOVINI

- 1955 BOVINI, Giuseppe, Mosaici parietali scomparsi. *Felix Ravenna*, ser. III, 69 (1955), 5–20.

CERVIGNI

- 2007 CERVIGNI, Dino S., “[...] ricordandomi di lei, disegnava uno angelo sopra certe tavolette” (VN 34. 1). Realtà disegno allegoria nella *Vita nuova*, in *Dante e l’arte*, a cura di Claudia GIULIANI, Ravenna, Longo, 2007, 19–34.

CESERANI

- 2010 CESERANI, Remo, Un felice incontro, in *Nel cuore della meraviglia: omaggio a Jurgis Baltrušaitis*, a cura di Isabelle MALLEZ e Raffaele MILANI (= *Quaderni di PsicoArt*, 1 [2010]), 1–14. [http://amsacta.unibo.it/2884/1/4._Ceserani.pdf (10/07/2016)]

CHIARINI

- 1973 CHIARINI, Eugenio, Ravenna, in *Enciclopedia dantesca*, vol. IV, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1973, 857–866.

- 1979 CHIARINI, Eugenio, Riflessioni su un vecchio problema: Dante e Ravenna, in AA.VV., *Atti del Convegno internazionale di studi danteschi, Ravenna, 10-12 settembre 1971*, Ravenna, Longo, 1979, 217–237.
- CHRISTE
- 1995 CHRISTE, Yves, Giudizio universale, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. VI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1995, 791–805.
- 2000 CHRISTE, Yves, *Il Giudizio universale nell'arte del Medioevo*, edizione italiana a cura di Maria Grazia BALZARINI, Milano, Jaca Book, 2000.
- CIAFARDINI
- 1922 CIAFARDINI, Emanuele, L'idrografia dell'Inferno e del Purgatorio, in AA.VV., *Studi in onore di Francesco Torraca*, Napoli, Albrighi, Segati & C., 1922, 260–306.
- CONSOLI
- 1980 CONSOLI, Cinzia, Il Giudizio Finale del Battistero di Firenze e il suo pubblico. *Quaderni Medievali*, 9 (1980), 55–83.
- CORSUCCI–FRATI
- 2009 *Con gli occhi di Dante. Luoghi e persone di Firenze e della Toscana tratti dalla Divina Commedia*, a cura di Sergio CORSUCCI, Marco FRATI, voll. I–II, Firenze, Liceo artistico statale Leon Battista Alberti, Tipografia Moderna, 2009.
- COSMO
- 1965 COSMO, Umberto, *Vita di Dante*, Firenze, La Nuova Italia, 1965.
- DONATO et al.
- 2006 DONATO, Maria Monica, BATTAGLIA RICCI, Lucia, et al., *Dante e le arti visive*, Milano, Unicopli, 2006.

EMMERSON

- 1981 EMMERSON, Richard Kenneth, *Antichrist in the Middle Ages. A Study of Medieval Apocalypticism, Art, and Literature*, Seattle, University of Washington Press, 1981.

FALLANI

- 1971a FALLANI, Giovanni, Ricerca sui protagonisti della miniatura duecentesca: Oderisi da Gubbio e Franco Bolognese. *Studi danteschi*, 48 (1971), 135–151.
- 1971b FALLANI, Giovanni, *Dante e la cultura figurativa medievale*, Bergamo, Minerva Italica, 1971.

FINOCCHIETTI

- 2007 FINOCCHIETTI, Carlo, L'iconografia dei Novissimi del Lazio, in *Percorsi dell'aldilà nel Lazio*, a cura di Benedetto COCCIA, Roma, Apes, 2007, 427–565.

FOLENA

- 1990 FOLENA, Gianfranco, La presenza di Dante nel Veneto, in Id., *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova, Editoriale Programma, 1990, 287–308.

FRUGONI

- 2008 FRUGONI, Chiara, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, con l'edizione, la traduzione e il commento del testamento di Enrico Scrovegni a cura di Attilio BARTOLI LANGELI e un saggio di Riccardo LUISI, Torino, Einaudi, 2008.
- 2010 FRUGONI, Chiara, *La voce delle immagini*, Milano, Einaudi, 2010.

GARIBALDI–TOSCANO

- 2005 ARNOLFO di Cambio. *Una rinascita nell'Umbria medievale. Catalogo della Mostra tenutasi a Perugia e Orvieto nel 2005-2006*, a cura di Vittoria GARIBALDI, Bruno TOSCANO, Cinisello Balsamo, Silvana, 2005.

GARMS

- 2000 GARMS, Jörg, Le lastre sepolcrali terragne, in *Bonifacio VIII e il suo tempo. Anno 1300 il primo giubileo. Catalogo della Mostra tenutasi a Roma nel 2000*, a cura di Marina RIGHETTI TOSTI-CROCE, Milano, Electa, 2000, 85–88.

GETTO

- 1957 GETTO, Giovanni, Pascoli dantista, in ID., *Carducci e Pascoli*, Bologna, Zanichelli, 1957, 73–108.

GILBERT

- 1999 GILBERT, Creighton E., La devozione di Giovanni Boccaccio per l'arte, in *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, vol. I, a cura di Vittore BRANCA, Torino, Einaudi, 1999, 145–153.

GIZZI

- 2001 *Giotto e Dante. Catalogo della Mostra tenuta a Torre de' Passeri nel 2001*, a cura di Corrado GIZZI, Milano Skira 2001.

GMELIN

- 1959 GMELIN, Hermann, L'ispirazione iconografica nella Divina Commedia. *Il Veltro*, 3 (1959), 13–16.

GRAF

- 1965 GRAF, Arturo, *Miti, leggende e superstizioni del Medioevo*, vol. II, Torino, Loescher, 1893 (rist. anast. Bologna, Forni, 1965).

GRIGNANI

- 1975 *Navigatio Sancti Brendani. La Navigazione di San Brandano*, a cura di Maria Antonietta GRIGNANI, Milano, Bompiani, 1975.

HOOGWERFF

- 1942–1943 HOOGWERFF, Godefridus Joannes, «Vultus Trifrons». Emblema diabolico, immagine improba della Santissima

Trinità. *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 19 (1942–1943), 205–245.

HUECK

- 2006 HUECK, Irene, Il Giudizio Universale nella cupola del Battistero di San Giovanni a Firenze, in PACE 2006, 184–189.

IACOBONE

- 1997 IACOBONE, Pasquale, *Mysterium Trinitatis. Dogma e iconografia nell'Italia medievale*, Roma, Pontificia Università Gregoriana, 1997.

JACOFF

- 1985 JACOFF, Rachel, Sacrifice and Empire: Thematic Analogies in S. Vitale and the Paradiso, in *Renaissance Studies in honor of Craig Hugh Smith*, ed. by Andrew MORROGH, Fiorella SUPERBI GIOFFREDI, et al., Firenze, Giunti Barbèra, 1985, 317–332.

KLEIN

- 1992 KLEIN, Peter K., The Apocalypse in Medieval Art, in *The Apocalypse in the Middle Ages*, ed. by Richard K. EMMERSON and Bernard MCGINN, Ithaca–London, Cornell University Press, 1992, 159–199.

KLEINHENZ

- 1990 KLEINHENZ, Christopher, Dante and the Tradition of Visual Arts in the Middle Ages. *Thought*, 65 (1990), 17–26.
- 1999 KLEINHENZ, Christopher, Mito e verità biblica in Dante, in *Dante: mito e poesia. Atti del secondo Seminario dantesco internazionale, Monte Verità, Ascona, 23-27 giugno 1997*, a cura di Michelangelo PICONE, Tatiana CRIVELLI, Firenze, Cesati, 1999, 367–389.

LEVI

- 1906 LEVI, Cesare Augusto, *Dante a Torcello e il Musaico del Giudizio Universale. Comunicazione all'Ateneo di Venezia letta la sera del 12 dicembre 1905*, Treviso, Zoppelli, 1906.

MADDALO

- 1997 MADDALO, Silvia, Oderisi da Gubbio, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. VIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, 790–791.

MALAFARINA

- 2012 *La basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di Gianfranco MALAFARINA, introduzione di Chiara FRUGONI, fotografie di Elio CIOL, Stefano CIOL e Ghigo ROLI, Modena, Franco Cosimo Panini, 2012.

MAZZAMUTO

- 1970a MAZZAMUTO, Pietro, Fiume, in *Enciclopedia dantesca*, vol. II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, 938–943.
- 1970b MAZZAMUTO, Pietro, Flegetonte, in *Enciclopedia dantesca*, vol. II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, 944–945.

MEDICA

- 2000a MEDICA, Massimo, La città dei libri e dei miniatori, in *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna. Catalogo della Mostra tenutasi a Bologna nel 2000*, a cura di Massimo MEDICA, con la collaborazione di Stefano TUMIDEI, Venezia, Marsilio, 2000, 109–140.
- 2000b MEDICA, Massimo, *Psalterium innario*, Bologna, Biblioteca Universitaria, ms.346, in *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna. Catalogo della Mostra tenutasi a Bologna nel 2000*, a cura di Massimo MEDICA, con la collaborazione di Stefano TUMIDEI, Venezia, Marsilio, 2000, 319–323.
- 2004 MEDICA, Massimo, Oderisi da Gubbio, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, a cura di Milvia BOLLATI, Milano, Sylvestre Bonnard, 2004, 836–837.

MINOIS

- 1995 MINOIS, Georges, *Piccola storia dell'Inferno*, Bologna, il Mulino, 1995.

MORGAN

- 1990 MORGAN, Alison, *Dante and the Medieval Other World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

MOROZZI

- 1995 MOROZZI, L., Franco Bolognese, in *Enciclopedia dell'Arte medievale*, vol. VI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1995, 385.

MUIR WRIGHT

- 1995 MUIR WRIGHT, Rosemary, *Art and Antichrist in Medieval Europe*, Manchester, Manchester University Press, 1995.

MURATORI

- 1921 MURATORI, Santi, Dante e Ravenna. *Il VI Centenario dantesco. Bollettino bimestrale illustrato*, 4 (1921), 74–95.

NASSAR

- 1993 NASSAR, Eugene Paul, The Iconography of Hell: From the Baptistery Mosaic to the Michelangelo Fresco. *Dante Studies*, 111 (1993), 53–105.

NERI LUSANNA

- 2005 *Arnolfo: alle origini del Rinascimento. Catalogo della Mostra tenutasi a Firenze nel 2005-2006*, a cura di Enrica NERI LUSANNA, Firenze, Pagliai Polistampa, 2005.

NICOLINI

- 2015 NICOLINI, Simonetta, Come piccoli quadri. Appunti su alcune fonti per la ricezione della miniatura tra XIV e XVI secolo. *Intrecci d'arte*, 4 (2015), 6–35.

PACE

- 2006 *Alfa e omega. Il giudizio universale tra Oriente e Occidente*, a cura di Valentino PACE, Castel Bolognese, Itaca, 2006.

PALGEN

- 1969a PALGEN, Rudolf, La “Visione di Tundalo” nella “Commedia” di Dante. *Convivium*, 37 (1969), 129–147.
- 1969b PALGEN, Rudolf, *Dantes Luzifer. Grundzüge einer Entstehungsgeschichte der Komödie Dantes*, München, Hueber, 1969.

PALMER

- 1982 PALMER, Nigel F., *Visio Tnugdali. The German and Dutch Translations and their Circulation in the Later Middle Ages*, München–Zürich, Artemis, 1982.

PAOLUCCI

- 1994 *Il Battistero di San Giovanni a Firenze*, a cura di Antonio PAOLUCCI, voll. I–II, Modena, Panini, 1994.

PASQUINI

- 1993 PASQUINI, Emilio, Dante e la sua prima fortuna, in *Storia di Ravenna*, vol. III, *Dal mille alla fine della Signoria polentana*, a cura di Augusto VASINA, Venezia, Marsilio Editori, 1993, 605–620.

PASQUINI

- 1995 PASQUINI, Laura, Riflessi dell’arte ravennate nella «Commedia» dantesca, in *XLII Corso di Cultura sull’Arte Ravennate e Bizantina, Seminario internazionale sul tema: Ricerche di archeologia cristiana e bizantina, in memoria del prof. Giuseppe Bovini, Ravenna, 14-19 maggio 1995*, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1995, 699–719.
- 2008a PASQUINI, Laura, Riflessi dell’arte ravennate nella “Commedia”: nuovi contributi, in *Dante e la fabbrica della Commedia. Atti del Convegno internazionale di studi, Ravenna 14-16 settembre 2006*, a cura di Alfredo COTTIGNOLI, Donatino DOMINI, Giorgio GRUPPIONI, Ravenna, Longo, 2008, 227–238.
- 2008b PASQUINI, Laura, *Iconografie dantesche. Dalla luce del mosaico all’immagine profetica*, Ravenna, Longo 2008.
- 2012 PASQUINI, Laura, Lucifero e i dannati: dai mosaici di Torcello e Firenze alla Commedia dantesca, in *Atti del XVII Colloquio*

dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (AISCOM), Teramo, 10-12 marzo 2011, a cura di Federico GUIDOBALDI e Giulia TOZZI, Tivoli, Scripta Manent, 2012, 611–622.

- 2015 PASQUINI, Laura, *Diavoli e inferni nel Medioevo. Origine e sviluppo delle immagini dal VI al XVI secolo*, con introduzione di Gian Mario ANSELMi, Padova, Il Poligrafo, 2015.

PERRICCIOLI SAGGESE

- 2013 PERRICCIOLI SAGGESE, Alessandra, Oderisi da Gubbio, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 79, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, 139–142.

PETROCCHI

- 1978 PETROCCHI, Giorgio, Biografia, in *Enciclopedia dantesca. Appendice*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1978, 1–53.
- 1994 PETROCCHI, Giorgio, Dante Alighieri, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1994, 623–627.

PETTAZZONI

- 1946 PETTAZZONI, Raffaele, The Pagan Origins of the Three-Headed Representation of the Christian Trinity. *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, 9 (1946), 135–151.

PFEIL

- 1999 PFEIL, Brigitte, *Die 'Vision des Tnugdalus' Albers von Windberg. Literatur- und Frömmigkeitsgeschichte im ausgehenden 12. Jahrhundert. Mit einer Edition der lateinischen 'Visio Tnugdali' aus Clm 22254*, Frankfurt am Main–Berlin, etc., Lang, 1999.

PICCININI

- 1992 PICCININI, Piero, Immagini d'autorità a Ravenna, in *Storia di Ravenna*, vol. II/2, *Dall'età bizantina all'età ottoniana*, a cura di Antonio CARILE, Venezia, Marsilio Editori, 1992, 31–78.

POLACCO

- 1984 POLACCO, Renato, *La cattedrale di Torcello*, Venezia, L'altra riva – Treviso, Canova, 1984.
- 1988 POLACCO, Renato, Problemi cronologici della cattedrale di Torcello, in *La Venetia dall'antichità all'alto Medioevo*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1988, 177–185.
- 1994 POLACCO, Renato, La pittura medievale a Venezia, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, a cura di Carlo BERTELLI, Milano, Electa, 1994, 113–130.
- 1996 POLACCO, Renato, Il presbiterio della cattedrale di Torcello: trasformazioni e restauri. *Arte/Documento*, 9 (1996), 45–51.

RICCI

- 1898 *La Divina Commedia di Dante Alighieri illustrata nei luoghi e nelle persone*, a cura di Corrado RICCI, Milano, Hoepli, 1898.
- 1921 RICCI, Corrado, *L'ultimo rifugio di Dante*, Milano, Hoepli, 1921.

RIZZARDI

- 1985 RIZZARDI, Clementina, *Mosaici alto adriatici. Il rapporto artistico Venezia-Bisanzio-Ravenna in età medievale*, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1985.
- 2006 RIZZARDI, Clementina, La basilica di Santa Maria Assunta di Torcello fra Ravenna e Bisanzio: note sui mosaici dell'abside destra, in *Florilegium Artium. Scritti in memoria di Renato Polacco*, a cura di Giordana TROVABENE, Padova, Il Poligrafo, 2006, 153–160.
- 2009 RIZZARDI, Clementina, La decorazione musiva: Torcello e la cultura artistica mediobizantina, in *Torcello: alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, a cura di Gianmatteo CAPUTO e Giovanni GENTILI, Venezia, Marsilio, 2009, 60–85.

RONCONI

- 2002 RONCONI, Dante e Giotto agli Scrovegni. *Padova e il suo territorio*, XVII, n° 97 (maggio-giugno 2002), 34–38.

ROTSCHILD–WILKINS

- 1928 ROTSCHILD, Edward Francis, WILKINS, Ernest Hatch, Hell in the Florentine Baptistry Mosaic and Giotto's Paduan Fresco. *Art Studies*, 6 (1928), 31–35.

RUSSELL

- 1987 RUSSELL, Jeffrey Burton, *Il diavolo nel Medioevo*, Roma–Bari, Laterza 1987.

RUSSO

- 2007 RUSSO, Laura, *Santa Maria in Aracoeli*, Roma, E. De Rosa, 2007.

SABELLI–GIOVANNINI

- 2001 SABELLI, Rita, GIOVANNINI, Lia, *Le tombe terragne della Basilica di Santa Croce*, Firenze, Città di vita, 2001.

SCHNAPP

- 1986 SCHNAPP, Jeffrey T., *The Transfiguration of History at the Center of Dante's "Paradise"*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

SCHÜSSLER

- 1975 SCHÜSSLER, Gosbert, *Studien zur Ikonographie des Antichrist*, Dissertation, Heidelberg, Ruprecht-Karl-Universität zu Heidelberg (München, Dissertations- und Fotodruck Frank), 1975.
- 1991 SCHÜSSLER, Gosbert, Anticristo, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991, 117–122.

SEIDEL

- 2012 SEIDEL, Max, *Padre e figlio. Nicola e Giovanni Pisano*, voll. I–II, Venezia, Marsilio, 2012.

SELVATICO

- 1865 SELVATICO, Pietro, Visita di Dante a Giotto nell'Oratorio degli Scrovegni, in AA.VV, *Dante e Padova. Studi storico-critici*, Padova, Sacchetti, 1865, 101–193.

SPAGGIARI

- 2010 SPAGGIARI, William, «Avea di vetro e non d'acqua semblante». Ghiacci danteschi. *Acme. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, vol. 63, fasc. 2 (maggio–agosto 2010), 7–19. [<http://www.ledonline.it/acme/allegati/Acme-10-II-02-Spaggiari.pdf> (10/07/2016)]

STEFHANY–FENGLER

- 1977 STEFHANY, William, FENGLER, Christie, The Visual Arts: A Basis for Dante's "Paradise". *The Michigan Academician*, 10 (1977), 127–141.

TARTUFERI–SCALINI

- 2004 *L'arte a Firenze nell'età di Dante (1250–1300). Catalogo della Mostra, Firenze, Galleria dell'Accademia, 1 giugno–29 agosto 2004*, a cura di Angelo TARTUFERI, Mario SCALINI, Firenze, Giunti–Firenze Musei, 2004.

TIGLER

- 2009 TIGLER, Guido, Il pulpito di Nicola Pisano, in *Le sculture del Duomo di Siena*, a cura di Mario LORENZONI, coordinamento di Marilena CACIORGNA, Cinisello Balsamo, Silvana, 2009, 122–131.

TOMEI

- 2006 TOMEI, Alessandro, *Arnolfo di Cambio*, Firenze–Milano, Giunti, 2006.

Treviso

- 1976 Treviso (voce redazionale), in *Enciclopedia dantesca*, vol. V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1976, 715.

VALAGUSSA

- 2000 VALAGUSSA, Giovanni, *Graduale*, Modena, Biblioteca Estense, Lat.1005 e *Graduale*, Modena, Biblioteca Estense, Lat. 1016, in *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna. Catalogo della Mostra tenutasi a Bologna nel 2000*, a cura di

- Massimo MEDICA, con la collaborazione di Stefano TUMIDEI, Venezia, Marsilio, 2000, 365–371.
- 2004 VALAGUSSA, Giovanni, Franco Bolognese, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, a cura di Milvia BOLLATI, Milano, Sylvestre Bonnard, 2004, 239–240.
- VALSECCHI
- 1968 VALSECCHI, Marco, *Capolavori sconosciuti d'Italia*, Milano, Palazzi, 1968.
- WILKINS
- 1927 WILKINS, Ernest Hatch, Dante and the Mosaics of his Bel San Giovanni. *Speculum*, 2 (1927), 1–10.
- ZULIANI
- 2006 ZULIANI, Fulvio, La percezione del Medioevo, in *L'arte medievale nel contesto (300–1300). Funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di Paolo PIVA, Milano, Jaca Book, 2006, 15–20.

Az Isteni Színjáték ikonográfiai forrásai

A középkorban, Dante korában, a műalkotások feleltek egy olyan tudásanyag átadásáért, amely nem volt kevésbé fontos, ám sokkal szélesebb közönséghez jutott el, mint az, amelyet az írásbeli hagyomány közvetített. Éppen ezért nem hagyhatjuk figyelmen kívül a képi forrásoknak a középkor emberére, Dantéra gyakorolt hatását, aki minden művészeti formát figyelemmel szemlélte, maga is rajzolt, és kiválóan ismerte a képek és jelképek gazdag tárházát. Jelen tanulmány célja a konkrét ábrázolások és az *Isteni Színjáték* közötti egyértelmű megfelelések és pontos utalások feltárása – ahogyan azt az esetleges írott forrásokkal is tesszük –, jól láthatóvá téve azoknak a képzőművészeti alkotásoknak a jelenlétét, amelyeket Dante látszólag elrejtett, amikor újraalkotta a túlvilágot a *Pokoltól a Paradicsomig*.

A *DIVINA COMMEDIA* KÉPI FORRÁSAI ÉS HATÁSA A MAGYAR KIRÁLYSÁG KÉPZŐMŰVÉSZETI ÁBRÁZOLÁSAIRA A XIV–XV. SZÁZADBAN

Nagy Konstantin császár 313. évi milánói ediktuma óta a kereszténység szabadon gyakorolhatta a vallását a Római Birodalom egész területén. Ennek következtében a IV. századtól kezdve szabadon épültek a keresztény templomok, amelyeket képzőművészeti ábrázolások díszítettek a Biblia és az egyházatyák, mindenekelőtt Szent Ágoston *De civitate Dei* című művének tanítása nyomán. A templomok főhelyén, a szentélyben, a tündöklő kék vagy arany háttér előtt, a Jelenések könyvének Fenséges Isten-képét jelenítették meg a művészek. Dante idejében már közel ezeréves hagyománya volt a keresztény világkép, az Isten országa irodalmi és képzőművészeti ábrázolásának. A teológiai művek közül főképpen az enciklopédikus írásokat kell megemlítenünk, például Honoré d’Autun (Honorius Augustodunensis, 1090–1157) *De imagine mundi* című művét, vagy Hugo de Sancto Victore (1097–1141), a Párizs melletti Saint-Victor káptalani iskola vezetőjének *De vanitate mundi* c. opusát. A képzőművészeti ábrázolásokra – a Biblia mellett – a legnagyobb hatással Vincent de Beauvais (1190–1264) dominikánus szerzetes *Speculum Maius* c. műve volt. Ez a hatalmas opus, amely IX. (Szent) Lajos király megbízásából készült 1246–1263 között, három részével – *Speculum naturale*, *Speculum doctrinale*, *Speculum historiale* – felölelte a kor teljes tudományos ismeretanyagát. Ezenkívül fontos, általánosan ismert alapl művek voltak Albertus Magnus (1200–1280) és tanítványa, Aquinói Szent Tamás (1224–1274) művei, mindenekelőtt utóbbi *Summa Theologiae*-ja. A képzőművészeti ábrázolások jeles példatára volt Herrad von Landsberg apátnő *Hortus deliciarum* (1176–1196) c. illusztrált enciklopédikus műve, és a XIV. századi *Codex Altonensis* miniatúrái.

Dante képzeletvilágára, mint az emberekre általában, leginkább a kortárs és a közelmúltbeli művészeti alkotások hatottak, vagyis elsősorban a XII–XIII. századi firenzei ábrázolások. Dante lelkébe már gyermekkorától beleivódtak a Battistero, a „*bel San Giovanni*” (*If.*, XIX, 17) fenséges mozaikjai (1. kép). A keresztelőkápolna hatalmas kupoláján ma is eredeti szépségében tündököl a kupolát teljesen betöltő, Isten országát

megsejtenni engedő, expresszív erejű monumentális kép, amely a XIII. század egyik legjelentősebb művészi teljesítménye. A teremtő Isten igazságosságát is megsejteni a pokol borzalmainak látványa, amely kétségtelenül elevenen élt Dante lelkében a *Commedia* írásakor, a száműzetés idején, az 1302-től haláláig, 1321-ig eltelt húsz évben. Ezt jól kiegészítették és elmélyítették a Veronában,¹ Padovában, Arezzóban, Bolognában és Ravennában, továbbá Velencében és Torcello szigetén látott magas színvonalú ábrázolások Isten országáról és a végítéletről, és jelentősen befolyásolták költői képeit, amelyeket a *Commediában* jelenített meg a nép által beszélt olasz nyelv közvetlen, erőteljes hangján. A képzőművészeti élmények ugyanis Dante kivételesen nagy filozófiai-teológiai és irodalmi műveltségén és politikai éleslátásán, aktív politikusi tapasztalatain átszűrődve jelennek meg a műben. Az *Isteni Színjáték* Itália s a vele kapcsolatos Európa életéről a XIII–XIV. század fordulóján készített helyzetjelentés, a világot teremtő és fenntartó Isten örök értékrendjének szemszögéből. Ez a mindenható Isten szabad akaratot adott az embernek, amelynek köszönhetően akár szembe is fordulhat az őt szerető és neki örök életet ajándékozó Úrral.

A mű főhőse maga a költő, aki „*az emberélet útjának felén*” (*If.*, I, 1),² harmincöt évesen, nagy politikai tapasztalattal a háta mögött, 1300 nagycsütörtökén „*sötétlő erdőbe[n]*” (*If.*, I, 2) érzi magát, mert „*a jó útról valahogy leszállt[...]*” (*If.*, I, 12). Félelmetes ragadozó állatok állták el az útját, amelyektől a „*lég [...] remegni látszott*” (*If.*, I, 48) körülötte. „*Elveszté[...]* a magasság reményét” (*If.*, I, 53), s amint tépődött a nagy pusztában, megpillantott egy embert és megszólította: „*könyörülj meg rajtam*” (*If.*, I, 65), „*védj meg e szörnyű vadaktól!*”.

A férfi felfedte kilétét: a mantovai Vergilius állt előtte, Dante költői mintaképe. Beatrice, a „csillagszemű égi hölgy” szólította és küldte őt a lebegő árnyak közül Dante elé, mert a „*sors üldözöttje, nek[i] jóbarát[ja]* / *áll, gátolva az útján*” (*If.*, I, 61–62), segítségre vágyva. S Vergilius vezetésével elindultak a „*mélységes erdőszélen*” (*If.*, I, 142):

[...] *javadra váland,*
ha most követsz és az én vezetésem

¹ MAGAGNATO, 1966.

² Az *Isteni Színjátékot* Babits Mihály fordításában idézem. A felhasznált kiadás: ALIGHIERI 1965.

*utat neked az örök helyre tárand,
 hol elszorúlsz majd annyi szenvedésen,
 láttán a sok keserves antik árnyak
 s az új halált kívánó bús nyögésen.
 Onnan azokhoz mégy, kik bízva várnak
 a tűzben is, mert egykor, úgy remélik,
 – bármikor, – a boldog seregbe szállnak.
 S ha te is vágysz felhágni majd az égig,
 lesz egy lélek, ki méltóbb nálam arra,
 vele hagylak, nem kísérek végig.³*

S Dante megkezdte a zarándokútját az alvilág sötét, „*vak világ[á]-ba[n]*” (If., IV, 13), „*a fájdalmas völgyű*”, meredek „*mély[ben]*” (If., IV, 8), az egyre szűkülő pokoltölcsér kilenc körében. A minden elképzelést felülmúló kínokban gyötrődő ókori és kortárs lelkekről Vergilius és maguk az egyes lelkek adtak felvilágosítást.

S végre, mélyen megrendülten, 1300 húsvétvasárnapjának reggelén elhagyhatta a reménytelen gyötrelmek völgyét, és a purgatórium hegyének lábánál kiért a felső világba:

*Immáron jobb vizek fölé evezni
 emel vitorlát elmém kis hajója,
 [...] ahol kitisztul az emberi szellem
 s méltóvá lesz, hogy legyen ég lakója.⁴*

Dante a purgatórium „*hét ország[ában]*” (Pg., I, 82), az emelkedő csonka kúp hét körében a hét főbűnből tisztuló lelkekkel találkozott. Nekik is gyötrelmek a sorsuk, de nem jajgatnak, hanem a szabadulás zsoltárait éneklik. Az első körben a legfőbb büntől, a *superbiától*, a gögtől tisztulnak:

*Ó, gőgös keresztények, balga népség,
 kinek elbizott, nyavalyás elmétek*

³ If., I, 112–123.

⁴ Pg., I, 1–2 és 5–6.

a visszás útban veti reménységét!
Nem látjátok, hogy az ember mi? Féreg,
mely majd formáland angyali pillangót,
s az Itéletre pajzsa nélkül tér meg.⁵

Itt, a gőgösök, kevélyek között találkozik Dante a művészekkel, Oderisi da Gubbio és Franco Bolognese miniatúrafestőkkel, valamint Guido Guinizellivel és Guido Cavalcantival, a *dolce stil nuovo* jeles képviselőivel. S itt említi Dante ifjúkora nagy hírű firenzei festő- és mozaikművészenek, Cimabuénak a nevét, akinek hírnevét a mű írásakor már elhomályosította a tanítvány, a fiatal Giotto művészete:

Lám, festészetben Cimabue tartott
minden teret, és ma Giotto-t kiáltják:
s amannak híre éjszakába hajlott.⁶

A jól ismert sorokat többnyire Dante művéből kiragadva idézik a művészettörténészek, jóllehet a fentiekből, az e sorokat megelőző és követő szövegből egyértelmű, hogy Dante nem a két festő művészetéről mond ítéletet, hanem a gőg, a kevélység oktalanságára mutat rá. Dante az örök élet szempontjából tekint az ember értékeire, az erényekre és a bűnökre. A XIV–XV. századi kommentátorok, fordítók ezeket a sorokat még eredeti jelentésükben értelmezték.

A purgatórium tetején van a földi paradicsom, ahol egykor Ádám és Éva lakott. Dante onnan „gyorsabban röppent[...] az Égbe, / mint égi villám helyiből lecsusznék” (Pd., I, 92–93). Ez az ég az isteni szeretet lángjától káprázatosan fénylik:

A Mindent Mozgatónak glóriája
a Mindenségen áthat, és világol,
itt hőbb, ott halkabb fényt hintvén a tájra.
Én jártam, hova legtöbb hull a lángból
s láttam, mit sem tud, sem bir elbeszélni,
ki visszatér e magasabb világból.

⁵ Pg., X, 121–126.

⁶ Pg., XI, 94–96.

*Mert mikor vágyát közelítve kémli,
mily mélységekbe száll az emberelme,
hogy az emlék nem képes utolérni.*

[...]

*akkora eget láttam tűz-szinével
gyúltan a Napnak, hogy a földön oly
nagy áradást zápor, s folyó se mível.⁷*

[...]

*Az Örök Gyöngy így fogadott magába,
miként a víz a fénysugárt fogadja
anélkül, hogy megtörne símasága.*

[...]

*kellett, hogy vágyam még nagyobbra gyúlna
az Esszenciát szemmel látni, melyben
emberi létünk beolvad az Úrba.
Ott látható lesz, amit hinni kell, nem
bizonyítani, mert bizonyíthatatlan,
csak megnyugszunk benne, mint ősi elvben.⁸*

A harmadik Égben, a „sok égi fényben”, a „szeráfi karban”,

[...] az első sorból szent „Hosanna”-dallam
csendült felénk [...].

[...]

[...] „Szólj! Ki vagy?” – köszöntem,
mint nagy indulat bilincset ha széttör.
Mily nagyra, szépre gyúlt ki az örömben,
amelyet benne beszédemre láttam
kelni, friss örömet az ősz Özönben!
„Lenn nem sok évig éltem” – szólt e lángban –
„de, hogyha tovább éltem volna lenn,
most kevesebb baj lenne a világban.
Körülpólyáz sugárzó örömöm

⁷ Pd., I, 1–9 és 79–81.

⁸ Pd., II, 34–36 és 40–45.

*s képem e láng előled úgy takarja,
mint a kis hernyót rejt a selyem.
Szeretted engem, s volt is okod arra;
ha még lenn élnék, hozzád hajlamomnak
gyümölcse volna ma, s nem pusztá galyja.
[...]
S a világ látta, hogy homlokomon van
ama föld koronája, hol az osztrák
partoktól elvált Duna vize csobban”.⁹*

Az üdvözült lelkek között a Dante által szeretett, koronás lélek nem más, mint Martell Károly (1271–1295), Magyarország megkoronázott – de nem a magyar törvények szerint, a Szent Koronával koronázott – királya, Szicília és Nápoly, valamint Provence örököse, aki II. (Anjou) Károly nápolyi király és Magyarországi Mária, V. István magyar király lányának elsőszülött fia. Dante mint Firenze priorja, aki a város ügyeit intézte, 1294-ben Firenzében személyesen is találkozott Martell Károssal. Együtt fogadták nagy tisztelettel a városon átutazó nápolyi királyi párt, Európa nagy tekintélyű uralkodóit, Martell Károly szüleit. A *Commedia* fent idézett sorai jól jelzik Dante Martell Károly iránt érzett megkülönböztetett nagyrabecsülését, amelyet megerősít az a tény, hogy ő az egyetlen uralkodó, akivel a paradicsomban találkozik. A többi uralkodót Dante a pokolba helyezte.

A *Paradiso* VIII. éneke után, amelyet Martell Károly dicsőítésének szentelt, Dante a IX. éneket, a szerelmesek dicséretét a Vénusz csillagon, szintén Martell Károly és felesége, Habsburg Klemencia dicséretével kezdi. S nem hallgatja el, hogy „*cselek*” „*gyűlnek és fonódnak*” „*már magva ellen*” (*Pd.*, IX, 1–3). E boldog házaspár „magva” a *Paradiso* írásakor már törvényes magyar király I. (Anjou) Károly néven (1308–1342). Édesapja, a huszonnégy évesen meghalt Martell Károly után, az európai trónöröklési jog szerint, mint elsőszülött fiút őt illette volna 1309-től a Nápolyi Királyság is. Az ifjú I. Károly haláláig igyekezett ezt a jogát érvényesíteni. Címerében ezt a „tornagallér” feltüntetése jelezte.¹⁰ A Dante által idézett „*cselek*” a nagybácsinak, I. Róbert nápolyi

⁹ *Pd.*, VIII, 26, 28–29, 44–57 és 64–66.

¹⁰ HEGEDŰS, 2000.

királynak (1309–1343), Mária királyné harmadik fiának az alattomos tevékenységére utalnak, amellyel megszegte az unokaöccsel kötött szövetséget és végrendeletében az unokájának, Johannának biztosította a nápolyi trónt. Ezt követte I. Károly fiának, András hercegnek a brutális meggyilkolása és a véres nápolyi háborúk. Mindez nem következhetett volna be, ha Martell Károly tovább életben marad, amint ezt Dante megénekelte.

Ugyanez a gondolat tér vissza a *Paradiso* XIX. énekének végén, ahol a kortárs európai uralkodók galádságait sorolja fel a költő, majd felkiált:

*Óh, boldog Magyarország! csak ne hagyja
magát félre vezetni már [...].*¹¹

Mindezek után egyértelmű, hogy Dante műve, amely teljes egészében csak a költő 1321. évi halála után vált ismertté, nagy örömmel töltötte el I. Károly magyar királyt. Minden bizonnyal ott volt e mű a király és főbb híveinek a könyvtárában. S igen valószínű, hogy a képzőművészek a Magyar Királyságban már korán elkezdték vizuálisan is megjeleníteni a *Commedia* énekeinek rendkívül eleven költői képeit, mivel az ország és királya kiemelt dicséretet kapott a költőtől. S várnunk kellett a XIX. századig lelkes újkori történészeinkre, Ipolyi Arnoldra, Henszlmann Imrére és Kubinyi Ferencre, akik nem nyugodtak bele, hogy 1541-ben, amikor a budai királyi udvart Nagy Szulejmán szultán elfoglalta és kifosztotta, minden értékünknek nyoma veszett; és 1862-ben megtalálták a diplomáciai lehetőséget, hogy bejussanak Isztambulban a szultáni szerájba és jegyzéket készítsenek a háromszáz év óta, százalmas körülmények között heverő, de felismerhetően a magyar királyi könyvtárhoz, mindenekelőtt Mátyás király Corvina könyvtárához tartozó hetvenöt kódexről.¹² Ezt a felfedezést hosszas tárgyalások követték, míg végül 1877-ben, az orosz–török háború után Abdul-Hamid szultán harmincöt kódexet ünnepélyesen odaajándékozott a budapesti Egyetemi Könyvtárnak, a magyar egyetemi ifjúságnak, a két ország közötti barátság jeleként.¹³ A szultán valamenyny kódexet újonnan készült, díszes bőrkötésben adta át. Ezek között volt Dante Alighieri főművének pompás miniatúrákkal díszített kötete,

¹¹ *Pd.*, XIX, 142–143.

¹² IPOLYI 1878.

¹³ CSONTOSI 1877, 212–215.

amely mindmáig az egyik legkorábbi, még a XIV. század első felében készült, és a leggazdagabban – kilencvennégy remekművű, a kortárs illusztrációk közül a legmagasabb művészi színvonalú képpel – illusztrált Dante-kódex, s így a Dante-kutatók érdeklődésének előterében áll. A kódex első, XIX–XX. századi ismertetői – az eredeti címlap hiányában – a *Pokol* címlapján lévő címer meghatározására koncentráltak (23. kép). A piros pajzsmezőben három ezüst harántpólyát ábrázoló címer a legkülönbözőbb itáliai családokra engedett következtetni: a XIII. században Nápolyban élő Aquino családra,¹⁴ illetve a firenzei Bandini és Baroncelli családra, akik Mátyás királlyal – Francesco Bandinelli révén – közvetlen kapcsolatban álltak.¹⁵ A kódexszel a legbehatóbban és a legsokoldalúbban Berkovits Ilona művészettörténész foglalkozott, Gerevich Tibor tanszékén 1928-ban készült doktori disszertációjában. A kódex velencei dialektusban írt szövege alapján Velencében kereste a címer tulajdonosát, és meg is találta a velencei Emo család személyében.¹⁶ Ennek nyomán a kódex miniatúráit is velenceiként határozta meg, és az 1340-es évekre datálta, jóllehet az analógiaként említett velencei miniatúrák, Andrea Dandolo dózse 1342. évi két *Promissionéja* (Venezia, Archivio dello Stato, Sala Diplomatica nr. 4, 6r, és Museo Civico Correr, mss. III, nr. 326) lényegesen szerényebb a budapesti Dante-kódex képeinél. Erre a szerző is rámutatott, mikor azt írta, hogy „a velencei miniatúra-iskola egyéni kialakulását a budapesti Dante-kódex mestere indítja”.¹⁷ Korábban a velencei miniatúraiskola nem ismert, amely nevelhette volna a budapesti kódex miniátorát!

Ugyanakkor a budapesti Dante-kódex keretdíszítései pontosan meg-egyeznek a kortárs magyar királyi miniatúraműhely európai jelentőségű alkotásainak, a *Képes Krónika* és az *Anjou Legendárium* lapjainak keretdíszítéseivel, formában és színvilágban egyaránt.

A kódexről 2006-ban fakszimile kiadás is készült a veronai és a szegedi egyetem gondozásában, amelyet tekintélyes tanulmánykötet kísér.¹⁸ Ez a kiadás remélhetően segíti a kódex további tudományos kutatását. A fakszimile kiadást kísérő művészettörténeti elemzés indoklás nél-

¹⁴ WITTE 1879, II, 484.

¹⁵ KAPOSI 1911, 63.

¹⁶ BERKOVITS 1928, 7.

¹⁷ Ibid., 44.

¹⁸ MARCHI–PÁL 2006.

kül átvette Berkovits meghatározásait.¹⁹ Csak a kódex kutatástörténetét bemutató tanulmányom utalt az eddigi megállapítások gyenge pontjaira, főképpen a címerkutatást és a művészettörténeti stílus vizsgálatát illetően.²⁰ Hihetetlen, hogy Dante művének ismeretéből, a fentiekben idézett részletekből levonható következtetésre, vagyis arra, hogy a dantei mű budapesti kézírata a szövegben legnagyobb dicsérettel illetett személyiség fia és utódja számára készült, aki a mű írásakor a „*boldog Magyarország*” királya volt, nem gondolt eddig a kutatás. Sőt, azt is kétségbe vonták, hogy a kódex a magyar királyi könyvtár része lett volna.²¹ Pedig mi sem tűnik természetesebbnek annál, mint hogy a velenceiek, akik 1290-ben sikerrel akadályozták meg Martell Károlyt – IV. László unokaöccsét, a magyar Szent Korona jogos örökösét – a trónja elfoglalásában, s ellenében a saját jelöltjüket, a Velencében nevelkedett – II. András király harmadik feleségétől, Beatrice Estétől származó, az Árpád-ház által soha el nem ismert – ifjút III. András néven magyar királlyá tették, azok most, az 1330–1340 körüli években, amikor Martell Károly fiának uralma Magyarországon már európai tekintélynek örvendett, e nagy értékű, kivételes művészi jelentőségű kötettel kedveskedtek a korábbi ellenfelüknek.

Arra a kérdésre, hogy a budapesti kódexben miért nincs befejezve a képek, az illusztrációk festése, azt a választ adjuk, hogy ez is igazolja, hogy nem Velencében, a szöveg írásának helyszínén készült a kötet festészeti díszjele. Az írnok ugyanis szöveggel is jelezte a festő számára a megjelölt, üresen hagyott helyekre készítendő képek tárgyát. S ha a budai királyi műhelyben készültek az ismert illusztrációk – a *Pokol* hetvenhárom képe, valamint a *Purgatórium* és a *Paradicsom* címlapja –, akkor miért nem fejezték be? Miért maradt abba a díszítés a *Purgatórium* huszonegy képe és öt kép vázlatrajza után? Miért maradt üresen a *Purgatórium* számára tervezett huszonöt és a *Paradicsom* számára kijelölt ötvenegy kép helye? Erre egyelőre csak hipotézissel felelhetünk. Véleményem szerint a *Commedia* szövegét adta Velence ajándékba Anjou Károly magyar királynak egyszerű piros borítóval, amelyben Ipolyi Arnold és társai megtalálták az isztambuli szerájban. Ezután kezdődött meg a magyar királyi festőműhelyben a képek festése, a kötet festészeti

¹⁹ FOSSALUZZA 2006.

²⁰ PROKOPP 2006.

²¹ CSONTOSI 1882, 109.

díszítése, amely valamilyen ok miatt abbamaradt. Ez az ok lehetett I. Károly magyar király 1342-ben bekövetkezett halála és András fiának, a nápolyi trón örökösének 1345-ben Aversában történt meggyilkolása, egy- szóval a Dante által jelzett cselszövésnek Martell Károly „magja” körül, amelyek – minden bizonnyal – a királyi festőműhely tagjait is hadba szólították Nagy Lajos király zászlaja alatt. S a két nápolyi hadjárat hosszú évei után sem volt nyugalom a magyar–nápolyi politikában, Kis Károly (1381–1386) és fia, László (1387–1414) nápolyi királyok életében sem, s így a kódex festészeti díszének befejezése elmaradt.

A kódex – mindenekelőtt a miniatúrái – a művészettörténet számára még sok feladatot tartogat. A kutatás jelen helyzetében egyértelmű, hogy az elkészült miniatúrák az európai kora reneszánsz, vagyis a Trecento festészetének kimagasló alkotásai. Erre utal az ember- és az állatábrázolások korábban ismeretlen expresszivitása, plaszticitása, továbbá a természeti környezet realitása és kapcsolata a szereplőkkel, és nem utolsósorban a jelenetek színvilága, színek kompozíciója, amelyek a XIV. század első felének egyik főművévé avatják a kódexet. Behatóan foglalkozva e képekkel jutottam arra a feltevésre, hogy a kódex miniatúrái a magyar király, I. Károly udvari festőműhelyében készülhettek, amint ezt az említett tanulmányomban bemutattam.²²

A hazai történetírás és Dante-kutatás további fontos feladata, hogy feltárja a költőnek Martell Károlyhoz fűződő konkrét kapcsolatát, amely őt a fentiekben idézett sorok írására készítette. Az alábbiakban ehhez a kérdéshez kívánok hozzászólni. A középkori történeti forrásaink, sajnos, igen hézagosak a másfél évszázados mohamedán uralom pusztítása miatt, így a meglévő adatok mélyebb vizsgálatára van szükség. Dante a Firenze önállóságáért küzdő guelf párt egyik csoportjának képviselőjeként a város priorja is volt 1300-ban. 1294-ben a város nevében fogadta Martell Károly nápolyi trónörökösét, aki a Provence-ból hazatérő szülei fogadására érkezett Firenzébe. Jó egy hetet töltött itt, mivel a nápolyi királyi pár késett. Ekkor ismerhette meg őt Dante és folytathattak fontos politikai megbeszéléseket.

Dante véleménye a politikai hatalmasságokról a *Commedia* sorai alapján egyértelmű. II. (Sánta) Károly nápolyi királyt csak „Jeruzsálem Sántájának” nevezi (*Pd.*, XIX, 127), s az apját, I. (Anjou) Károly nápolyi

²² PROKOPP 2006.

királyt, IX. Lajos francia király öccsét a szicíliai–nápolyi kegyetlenségei miatt élesen bírálja. Martell Károlyról azonban a legnagyobb szeretettel szól: „[...] *már életével a szent fényű láng / a Napba fordult vissza*” – írja a *Paradiso* IX. éneke elején (7–8. sor). S az a tény, hogy Martell Károly életében milyen fontosnak tartotta a magyar királyi méltóságát, nemcsak a Magyar Királyság XIV. század eleji európai jelentőségére utal, hanem arra is, hogy Dante ismerte és elismerte Martell Károly édesanyjának, Magyarországi Mária nápolyi királynénak (1254–1323) a politikai tevékenységét elsősülöttje magyar királyi trónigényének érvényre juttatása érdekében. Vagyis Dante a száműzetése éveiben is figyelemmel kísérte Mária királyné politikusi tevékenységét. S ez megengedi bizonyos kapcsolat feltételezését is a királyné és a költő között. Mária özvegy nápolyi királyné két évvel élte túl a költőt, és tudjuk, hogy mindvégig aktív közéleti tevékenységet folytatott a nápolyi Santa Maria Donnaregina klarissza kolostorban berendezett udvartartásából is. S hogy a nagy műveltségű, jelentős könyvtárral rendelkező királyné is ismerte, figyelemmel kísérte a költő irodalmi munkásságát, azt kétségtelenül bizonyítja az általa 1310–1316 között készíttetett pokolábrázolás a Santa Maria Donnaregina-templom nyugati falának utolsóítélet-ábrázolásán (24–25. kép). Az itt látható „bugyrok” a főbűnökben vétkesek kínjainak bemutatásával elképzelhetetlen a dantei mű ismerete nélkül. Az itáliai pokolábrázolások közül itt jelenik meg először – 1310–1320 között! – a főbűnök szerinti bűnhődés. A *Commedia* első része, az *Inferno* ugyanis jól ismert volt már Dante életében is. A Donnaregina-templom déli falán, a Loffredo család kápolnájának a bejárata mellett megjelenő Szent János apostol apokaliptikus látomásának ábrázolása alapján is feltételezhető a dantei *Inferno* ismerete (26. kép). Ez a kisméretű freskókép is a XIV. század első felében készült, kevéssel a főhajó monumentális freskódísz után, amelyre az 1308-tól – feltehetően 1320-ig – Nápolyban, a király udvari művészeként dolgozó, kiváló római festő- és mozaikművész, Pietro Cavallini kapott megbízást Magyarországi Mária nápolyi királynétól. Mária királyné nagy híré művészetpártoló tevékenysége közismert, legutóbb a *Nápoly középkori magyar emlékei* című kötetemben írtam róla.²³ Itt csak arra kívánok rámutatni, hogy a művészetek minden ágában, az építészetben, a szobrászatban, a festészetben és az ötvös-

²³ PROKOPP 2014, 48–86.

ségben egyaránt, milyen nagy hatású, útmutató, irányító szerepe volt mindenekelőtt a Nápolyi Királyság területén, de Assisiben és a Magyar Királyságban is, s mindez a királyné tekintélye révén hatással volt egész Európára! S e megállapítás nem túlzás, ha tudjuk, hogy a Mária királyné által építtetett és ma is álló nápolyi Donnaregina klarissza templom XIV. század eleji gótikus architektúrája – ahol a párizsi Sainte-Chapelle-hez hasonlóan a szentély oldalfalait teljesen kitöltik az ablakok, valamint a nyugati karzaton elhelyezett apácakórus – mennyire új volt Itáliában. S milyen bátor tett volt a sienai Tino da Camaino meghívása a nápolyi királyi udvarba, aki Arnolfo di Cambio, az após, I. (Anjou) Károly király szobrászának fenségesen kemény stílusa után közvetlen, lírai előadásmódjával szárnyra lobbantotta a gótikus szobrászatot Nápolyban (27. kép). S minden bizonnyal a Tino da Camaino által megteremtett új síremléktípus kialakításában is jelentős szerepe volt a királynénak. S milyen korszakalkotó tett volt az 1300. évi jubileumra megújított római ókeresztény bazilikák ünnepelt mozaikművészenek, Pietro Cavallininek azt mondani 1308-ban, amikor a nápolyi király udvarába érkezett, hogy: „freskót kérünk”. S megszületett a Donnaregina-templom egyedülálló freskódísz, amely ikonográfiában és művészi előadásmódban egyaránt forradalmian új volt a XIV. század eleji itáliai festészetben! A mélyen átélt lírai érzelemmel áthatott narratív képciklusok a gótika diadalát jelentették Nápolyban. S mivel a királyné Nápolyból is megőrizte közvetlen kapcsolatát hazájával, a Magyar Királysággal, és sokat tett apai nagynénje, Árpád-házi Margit szentté avatásáért – akivel személyes kapcsolata volt a Nyulak szigeti domonkos apácakolostorban töltött évei alatt –, igen valószínű, hogy Margitnak a Nyulak szigeti kolostor-templomban felállított méltó márvány síremlék kialakításában is szerepe volt. S joggal feltételezzük, hogy ő készítette hálaadásul az unokája, I. (Anjou) Károly magyar királlyá koronázásáért a pesti belvárosi plébániatemplom szentélyének főhelyén a közelmúltban feltárt pompás, XIV. század eleji Madonna-freskót is.²⁴ A Rákos mezei országgyűlések előtt és után ugyanis ebben a templomban dicsőítették Istent az ország nagyjai.

Amint láttuk, a Dante által dicsőített uralkodó, Martell Károly megkoronázott magyar király a legfőbb kapocs a költő és Magyarország között. Ő 1290-ben, nagybátyja, IV. László magyar király gyermektelen halála

²⁴ PROKOPP 2012.

után, édesanyja, Magyarországi Mária nápolyi királyné révén nyerte el a magyar trónt, de – amint említettük – nem a magyar törvényeknek megfelelően, nem a Szent Koronával szentelték fel. S mivel Martell Károly 1295-ben, huszonnégy évesen meghalt, az édesanya ápolta a kapcsolatot a politikus költővel és saját magyar hazájával. Mária nápolyi királyné európai tekintélyének köszönhetően Martell Károly fia, I. (Anjou) Károly végül 1308-ban elnyerte a magyar királyságot. Trónja megerősödése egybeesett a teljes *Isteni Színjáték*nak Dante 1321. évi halálát követő elterjedésével. Egyértelmű, hogy elsősorban Velence sietett ajándékkötettel a korábbi ellenfele kegyét megnyerni. Ez a kötet az Egyetemi Könyvtár híres Dante-kódexe, amelyet a fentiekben már bemutattunk. A dantei mű az észak-olasz városokban, így Velencében is, ahol Dante a ravennai tartózkodása idején, 1313–1320 között előadásokat tartott, már ismert lehetett a *Commedia* az 1321 utáni nyilvánosságra hozatala előtt is.

A Magyar Királyságban a XIV. században és a XV. század elején, az Anjou-, majd a Zsigmond-korban az udvari méltóságok a családi székhelyükön nagy fontosságot tulajdonítottak annak, hogy az épületeiket a rangjuknak megfelelően, korszerű és magas szintű művészi igénnyel alakítsák ki. Ez a leglátványosabban a falképdíszítés ikonográfiai programjában és művészi előadásában – többnyire – ma is látható. Dante *Isteni Színjáték*ának az ismerete főképpen az utolsóítélet-ábrázolások részét képező pokolábrázolásokban nyilvánul meg. Ezek közül vessünk egy pillantást néhány emlékre, a szepességi Zsegrára, Lőcsére és Poprádra, valamint a gömöri Kietére.

Zsegra pompás kéthajós gótikus templomát a Magyar Királyság egyik legnagyobb vára, a szepesi vár alatt az I. Károly kíséretében hazánkba érkezett Drugeth család építtette, akik évtizedeken át az ország nádorai voltak, a király után a legfőbb hatalom birtokosai. A templom kifestésének ikonográfiai programját a templom tudós papja állította össze, akinek térdelő ábrázolása is megjelenik a szentély keleti főfalán, a passióciklus egyik jelenetén. Az utolsó ítélet monumentális bemutatása a diadalíven látható (28. kép). A pokol, a kárhozatra ítélt lelkek kínjaival, a nézőhöz közelebb, az ív délkeleti részén kapott helyet. A hajó északi falán a központi kép a megváltás tudós teológiai értelmezését adja a „cselekvő kezek” ábrázolásával. A halálon diadalmaskodó Krisztus kinyitja az üdvözültek számára a paradicsomot és bezárja a pokol kapuját. Poprád középkori

plébániatemplomának diadalívén is a végítélet fogadja a belépőt, de a pokol ördögei, felnagyítva, a hajó déli falára is átnyúlnak (29. kép). Lőcse plébániatemplomában, a déli bejárattal szemben, a bűnök büntetésének bemutatásán is felfedezhető Dante művének a hatása (30. kép).

A gömöri Kiéte község templomában a hajó északi falán, a déli bejárattal szemben, hatalmas köralakban jelenik meg Isten országának ábrázolása (31. kép). A pompás művészi alkotást a birtokos Szécsényi család készítette, Szécsényi Frank országbíró fiai, László, vagy Simon királyi ajtónálló. Jelzi a kép, hogy 1426-ban már általánosan ismert volt hazánkban a dantei vízió költői bemutatása. S idézhetnénk még számos XIV–XV. századi utolsóítélet-ábrázolást a Magyar Királyság bármely részéről, vagyis a Kárpát-medence egész területéről, melyek révén ugyanerre a következtetésre jutunk.

Meglepő, hogy az első magyarországi pokol- és paradicsomábrázolások egykorúak a Dantei vízió legkorábbi firenzei ábrázolásával a domonkosok Santa Maria Novella-templomában, ahol Dante ifjúkorában a tanulmányait végezte. E templom Strozzi-kápolnijában a Nardo di Cione által 1360 körül festett monumentális kompozíciók (32. kép) Itáliában az első vizuális megjelenítései a dantei műnek. Jelzik, hogy a tudós domonkos teológusok az 1347–1348. évi pestis kegyetlen pusztítása után méltónak, sőt fontosnak tartották a mű vizuális megjelenítését, amely rámutat az élet értelmének keresztény meghatározására, az erény értékére a világban uralkodó bűnök elrettentő világával szemben. A Magyar Királyságnak a Strozzi bankárokkal és a domonkos szerzetesrenddel való közvetlen kapcsolata is hozzájárulhatott a dantei vízió monumentális megjelenítésének elterjedéséhez hazánkban.

Dante főműve a XV. század reneszánsz kultúrájában virágkorát élte, mindenekelőtt Itáliában. Magyarországon a királyi paloták reneszánsz freskódíszéseiből – a XVI–XVII. századi mohamedán uralom okozta pusztítás nyomán – hírmondó is alig maradt. De Mátyás király kancellárjának és ifjúkori nevelőjének, a magyar humanizmus atyjának, az itáliai humanisták által „*Lux Pannoniae*”-nak (33. kép) nevezett Vitéz János (1408–1472) érsek esztergomi palotájában fennmaradt a „Studiolo” festészeti díszítésének jelentős része. 1934-ben talált rá a kutatás az 1594–1595. évi török háborúk során beomlott és háromszáznegyven évig betemett Árpád-kori királyi palota termeire. Köztük volt az első emeleten, a *piano nobile*n III. Béla király kétszakaszos keresztboltozattal fedett tágas

terme, amelyet 1465–1467 között Vitéz János érsek pompás reneszánsz freskókkal ékesítettett. A XII. század végi várkapolnával kis folyosó által összekötött 8x4 méteres teremben rendezte be a tudós érsek a dolgozószobáját, hogy kifejezze nagy tiszteletét az Árpád-házi királyok, mindegyikük III. Béla király iránt. A szomszédos teremben helyezte el gazdag könyvtárát. Vitéz János, a Zsigmond-kort követő évtizedek (1437–1470) vezető magyar politikusa, 1465-ben lett Magyarország prímása, esztergomi érsek. Előtte húsz évig volt a Szent László király sírját őrző Várad püspöke és Hunyadi János kormányzó kancellárja. Várad palotájában európai hírű humanista központot alakított ki, amely – Klaniczay Tibor meghatározása szerint – valóságos akadémia volt,²⁵ ahol a Bizáncból menekülő tudósok mellett itáliai, lengyel és bécsi humanisták találtak igazi szellemi otthonra. Vitéz János érsek Európa-szerte ismert könyvtáráról a neves firenzei könyvkereskedő, Vespasiano Bisticci számol be a jeles megrendelőről írt művében.²⁶ Ennek a könyvtárnak ma is ismerjük harmincöt kötetét Európa főbb könyvtáraiban, amelyek a kötetek lapszéli kézírásos jegyzeteivel, emendálásaival együtt fogalmat adnak Vitéz érsek sokirányú, magas szintű tudományos felkészültségéről és művészi igényességéről.²⁷ 1465-ben ezzel a könyvtárral és széles körű európai tudósi kapcsolatokkal érkezett Esztergomba, amely az érsekség adta gazdasági háttérrel együtt lehetővé tette, hogy régi tervét, a négyfakultásos magyar egyetem felállítását megvalósítsa. Beiktatása után azonnal elkészítette az egyetem tervezetét, és Rómába küldte az unokaöccse, az Itáliában nagy tekintélynek örvendő Janus Pannonius pécsi püspök vezette díszes küldöttséggel. A háromszáz lovassal kísért küldöttség az új egyházfőt, a velencei Barbo család fiát, II. Pált köszöntve, átnyújtotta a pápának engedélyeztetésre az egyetemalapítási kérelmet. A pápa, aki már korábban ismerte Vitéz János főpapot, azonnal ráírta a tervezetre a pápai jóváhagyást: „*legyen, amint kérte*”.²⁸ Ezután megkezdődtek a konkrét előkészületek, a tanárok meghívása Párizsból, Rómából, Bécsből, Krakkóból a négy kar számára, a tanárok kutatásához szükséges feltételek megteremtése, így csillagvizsgáló építése Regiomontanus számára, s nem utolsósorban az egyetem programját vizuálisan is meg-

²⁵ KLANICZAY 2010.

²⁶ BISTICCI 1880, 221–222.

²⁷ CSAPODI-GÁRDONYI 1984.

²⁸ Az eredeti oklevél: Esztergom, Prímási Levéltár.

jelenítő monumentális képzőművészeti ábrázolás az érsek, az egyetem főkancellárjának első emeleti Studiójában (34. kép). Mindez pompásan elkészült 1467-re, és június 20-án, a horoszkóp által jelzett optimális napon, Esztergomban megnyílt a teljes jogú egyetem Academia Istropolitana, vagyis Dunai Akadémia néven. Az év kiválasztása Vitéz János tudatos hagyományörző hazafiságát mutatta, ugyanis a Nagy Lajos király alapította pécsi egyetem százéves évfordulója volt 1467-ben. Az Academia Istropolitana négy karának főbb tanárai a következők voltak:

Bölcsészettudományi kar: Jan Długosz, Gregorius de Sanok, Nicolaus Lassocki, Johannes Müller (Regiomontanus), Martinus Ilkus.

Jogi kar: Giovanni Gatti dominikánus szerzetes, korábban a firenzei, a ferrarai és a firenzei egyetem tanára.

Orvostudományi kar: Petrus Gallicus.

Hittudományi kar: Matthias Gruber és Krumpach Lőrinc a bécsi egyetemről, Nicolaus Schricker pozsonyi kanonok, az egyetem és a káptalan könyvtárosa.

A szervezeti szabályzat azonos volt a bolognai egyetemével. Három fokozat – baccalaureatus, licentiatus, doctoratus – megszerzésére nyílt lehetőség, hasonlóan a francia, angol, német kancelláriai egyetemekhez.

E nagy jelentőségű egyetem programját Vitéz János királyi kancellár Dante *Paradisója* nyomán fogalmazta meg, amely a kortársak számára korszerűbb volt, mintha a Biblia ősi tanítását ismételte volna, vagyis hogy az ember földi életének legfőbb célja az Isten országába való eljutás. Dante a *Paradiso* első hét körében a hét erény uralmát látta, s mindegyiküket egy-egy bolygó fénye ragyogja be. Ezekből az erényekből *in situ* maradt ránk a négy sarkalatos erény allegóriája (35. kép). Ez a négy erény már az ókorban is – Platónnál és Arisztotelésznél – a társadalom alappilléreit, sarokpontjait jelentette, és hangsúlyozása igen aktuális volt a XV. század közepi Magyarországon. A keresztény erkölcstan, amelyet Aquinói Szent Tamás fogalmazott meg a legvilágosabban, a fő erények számát hétre emelte, hozzáadva a három isteni erényt – hit, remény, szeretet –, amelyek elnyeréséhez Isten természetfeletti ajándéka szükséges. S hangsúlyozta, hogy a sarkalatos erények elsajátításában is sokat jelent Isten segítsége az emberi erőfeszítés, a gyakorlás mellett. A sarkalatos erényeket nemcsak a társadalomnak, hanem az egyes ember életének is az alapjaiként határozta meg, amelyek az egyén boldogulásának legfőbb biztosítékai a földi életben s az annak folytatását jelentő örök életben.

Vitéz János érsek legfőbb célkitűzése az egyetem alapításánál a sokoldalúan, magas színvonalon képzett, biztos erkölcsi alapon álló, boldog állampolgárok nevelése, így a program vizuális megjelenítésénél kiemelt helyet kaptak az erények remekművű allegorikus ábrázolásai. Dekoratív, levegős építészeti keretben jelennek meg, amint ezt a jeles kortárs reneszánsz építészetelméleti írók – Filarete és Leon Battista Alberti – megkívánták és meg is valósították. Ilyen példakép volt a római Szent Péter-bazilika Alberti által tervezett „benedikciós loggiája”, ahol a Colosseum-motívumot követve pillérek tartották az íveket és a pillérekhez simuló oszlopok támasztották alá a párkányzatot. Esztergom főpapi Studiolyában ilyen felépítésű festett loggiában jelennek meg az átszellemült, isteni szépségű fiatal hölgyek, akik – Dante látomásával ellentétben – nem lebegnek, hanem perspektivikusan ábrázolt térben állnak, valóságos emberek, akik követhetők. A könnyed lépésük, az öltözkük és a hosszan lebegő arany hajuk azonban jól jelzi, hogy ők a *Paradiso* boldog szellemei. A kiváló festő mélyen átérezte a megrendelő által megkívánt, igen összetett gondolati tartalmat, amely az egyes erények megjelenítésén elbűvölő művészi erővel juttatja kifejezésre azok isteni szépségét, amely követésre buzdítja a terembe belépőt. Az esztergomi Studiolyában az erények – meglepő módon – nem követik a Szent Tamás által megkívánt sorrendet, amelyet az európai képzőművészet évszázadokon át hűségesen betartott. Vitéz János kívánságára festőnk az Okosság után a Mértékletességet ábrázolta, nem az Igazságosságot, amelyet Aquinói Szent Tamás – azzal az indoklással, hogy az Okosság vezesse, határozza meg az Igazságosságot – közvetlenül az Okosság után helyezett. Vitéz János érsek, a jeles teológus, aki Szent Tamásnak nagy tisztelője volt és emellett mint a XV. század hazai és európai politikai életének vezéregyénisége, nagy tapasztalattal rendelkezett, amely arra készítette, hogy az Igazságosság allegóriáját a Studiolyából a kápolna felé vezető ajtónyílás mellé tettesse, vagyis hangsúlyozni kívánta, hogy Igazság csak egy van, az Isten igazságossága! Ez a hely a terem északi falának tengelyében további kiemelés is jelentett, jóllehet a sarkalatos erények sorrendjében ez a negyedik, vagyis az utolsó hely volt. A Studiolo északi falán csodálatosan maradt fenn a négy erényallegória, a termet 1595-ben romba döntő, keletről, a szomszédos Szent Tamás-hegyről érkező ágyútűz ellenére, amely a szomszédos, nyugati falon hatalmas pusztítást végzett és leszakította a boltozatot is. A boltozat hevederíve szerencsére

összeállítható volt a beomlott kövekből, és így jól látható, hogy a zodiákus csillagképeinek festése ékesítette ugyancsak Dante nyomán, aki a *Paradiso* X. énekében így ír:

*Emeld hát vélem, olvasó, a helyre
szemed a szent körök közt rátalálni,
ahol két mozgás egymást metszi szelve;
s kezdjed a Mester csodáját csodálni,
ki úgy szereti művét önmagában,
hogy sohasem akar tőle szeme válni.
Nézzed, hogy' indul onnan egyik ágba
a ferde kör, mely hord minden planétát,
hogy ne legyenek bajok a világban.
Ha nem rézsút tenné az égi sétát,
sok égi erő [az eredetiben: „virtù”, ‘erény’] lenne szinte
holtan
s vesztené el lenn minden nyomatékát.²⁹*

A két mozgás az égitestek napi mozgása keletről nyugatra és a zodiákus bolygóinak évi mozgása nyugatról keletre, melyek az ún. ekliptika, a tavaszi napéjegyenlőség pontján metszik egymást. A ferde kör a zodiákus, amelynek ferdesége biztosítja az évszakok rendjét.

Az esztergomi Studiolo oldalfalain körbefutott a perspektivikusan ábrázolt reneszánsz loggia festése, ahol a teremből nyíló öt ajtó- és egy ablaknyílás közötti falfelületeken, a hét erényallegórián kívül tizenegy történeti személy ábrázolására nyílt lehetőség. Valószínűnek tarthatjuk, hogy itt is Dante *Paradisójában*, az egyes égi körökben megjelenő szentek és tudósok közül válogatott Vitéz érsek, akiket az Academia Istropolitana hallgatói és tanárai számára a legfőbb példaképnek szánt, hogy őket a *Paradicsom* káprázatosan lángoló fényébe emeljék, és Danteval elmondhassák, hogy

*Halandó szív még soha úgy nem égett
s magát megadva nem kelt áhitatra
teljes Istenbe-olvadása végett,*

²⁹ *Pd.*, X, 7–18.

ahogy én égtem akkor [...].

*Minden szerelmem [...] az Úrba foszlott [...].*³⁰

Ki volt ez a festő, aki elnyerte Vitéz János érseknek, Magyarország primásának, Mátyás király kancellárjának, Európa tisztelt humanistájának művészi megbízását mélyen filozofikus programjának képi megjelenítésére? Ki volt, aki ilyen tökéletesen átérezte, megértette az érsek szándékát, s ilyen magas művészi színvonalon megjelenítette? A falképek 1934–1938. évi feltárása után a II. világháború és azt követően a hazánkban uralomra került szovjet ateista, gyarmatosító politika nem kedvezett a falképek tudományos vizsgálatának. Az 1960-as évek restaurátori beavatkozásai, a rajzi kiegészítések és a paraloid műanyagos bevonat ugyancsak lehetetlenné tették a művész meghatározását. A pécsi Janus Pannonius-konferencián 1972-ben elhangzott előadásomban már ismertettem az addigi kutatásaim eredményét, hogy a falképek mestere a jeles firenzei festő, Filippo Lippi körében kell keresni.³¹ További, pontosabb meghatározásra csak a falképek megtisztítása során kerülhetett sor, amelyre 2000-től kezdve adódott lehetőség, amikor Wierdl Zsuzsanna festő-restaurátor művész, az ICOMOS falkép-restaurátori bizottságának elnöke elnyerte a megbízást az esztergomi vár falképeinek restaurálására. A hatalmas munka, amely a feltárást követő beavatkozások – a cementtömítések, átfestések, valamint a háromszáznegyven évi betemetés során a felületre rákövesedett földréteg – eltávolítását (36. kép), valamint tudományos laboratóriumi vizsgálatokat és azok értékelését jelenti, mindmáig tart, s várhatóan 2017-re befejeződik. De már az első években egyértelmű volt, hogy a terem teljes kifestése egy mester műve, aki nem más festő kartonja után, hanem önállóan, mélyen gondolkodva – erre utalnak az alárajzban megfigyelhető változtatások – a helyszínen, a friss vakolatra, ezüst vesszővel, majd ecsettel rajzolta fel az ábrázolásokat. Ez a technikai eljárás is igazolja a Filippo Lippi művészetével való kapcsolatot. Filippo Lippinek azonban számos tanítványa és munkatársa volt. Hosszú évek beható kutatása során, a restaurátorművésszel közösen találtunk rá a számunkra is nagy meglepetést jelentő, de sokoldalúan igazolt eredményre, miszerint a firenzei jeles festőmű-

³⁰ *Pd.*, X, 55–59.

³¹ PROKOPP 1975.

vész, Sandro Mariano (1445–1521) – akit a ragadványnevéen, Botticelli néven ismer a világ – volt az esztergomi falképek mestere. Ő Filippo Lippi tanítványaként Pratóban részt vett a dóm szentélyének festésében 1464-ig. Ekkor a mester Spoletóba ment a műhelyével az ottani dómban kapott megbízás teljesítésére, de az ifjú Botticelli nincsen velük, s 1470-ig hallgatnak róla a firenzei források. Ekkor jelent meg újra Firenzében, s mindjárt Lorenzo Medicitől kapott megbízást két sarkalatos erény megfestésére a Mercanzia kereskedőcéh háza számára. Ez a két kép részét képezte annak az erényallegória-sorozatnak, amelyre néhány hónappal azelőtt Pietro Pollaiuolo, a jól ismert, jeles festő kapott megbízást. Pollaiuolót mélyen sértette az eljárás, és beperelte a céh előljáróját. A per vége az lett, hogy a két kép helyett egyet, az Erő allegóriáját Botticelli festhette meg. Ez a kép, amely ma az Uffizi Képtár kiállításán látható Pollaiuolo hat képével együtt, Botticelli első biztos műveként szerepel a művészettörténetben. Meglepő, hogy egyetlen Botticelli-kutató sem vetette fel a kérdést, hogy milyen alapon kapott a fiatal, huszonöt éves Botticelli ilyen jelentős megbízást egy akkor már neves festő kárára, úgy, hogy a megbízó, Lorenzo Medici embere, Tommaso Soderini még bírósági per árán is ragaszkodott ahhoz, hogy a Magyar Királyságban az erényallegóriák festésével nagy hírnevet szerző fiatal firenzei művész részt vegyen a firenzei Városháza melletti kereskedőház nagytermének erényábrázolásaiban.

A kutatás nem tud sem dokumentumot, sem művet felmutatni Botticelli 1464–1470 közötti éveiből. S most tizenöt év beható kutatása során bebizonyosodott, hogy az Európa-szerte ismert tudós humanista esztergomi érsek palotája Studiólójának falképeit festette 1465–1466-ban, az Accademia Istropolitana 1467. évi megnyitójára. Írásos dokumentumunk egyelőre nincs erre a munkára vonatkozóan, de megvan maga a mű, amely minden dokumentumnál nagyobb bizonyító erővel bír! S ezt igazolja a Botticelli későbbi, Piero Medici számára festett, híressé vált képeivel, a *Venus születésével* (37. kép), a *Pallasz Athénével*, a Louvre-ban lévő, a firenzei Lemmi-palotából leválasztott falképpel és számos más Botticelli-művel való egyértelmű stíluskapcsolata, egyezése (38. kép). Botticelli művészi pályája tehát Magyarországról, a XV. században európai jelentőségű Magyar Királyságból indult el. Firenze vezetője, Lorenzo Medici előtt nagy tekintély volt a hatalmas Corvin Mátyás király, akinek jóindulatát a firenzei kereskedők számára – többek között

– két élő oroszlán küldésével is igyekezett megnyerni, amit Janus Pannonius is megénekelt. Firenze és a saját hírnevének növelése érdekében ragaszkodott a Mercanzia nagyterme számára a magyar primás esztergomi palotájában festett és 1470-re az Academia Istropolitana-val együtt híressé vált erényallegóriák festőjének ugyanebben a témában való firenzei megbízásához.

A felület megtisztításakor előtűnt egy M-B monogram, amely megengedi, hogy Botticelli családi nevének – Mariano – és ragadványnevének a kezdőbetűit lássuk benne. Botticelli a hivatalos irataiban is „Sandro di Mariano”-nak nevezi magát. A *Paradiso* XXXI. énekét illusztráló lapon az egyik angyal kezében lévő nyitott könyvön is ez a név olvasható (Berlin, Kupferstich-Kabinet).

Igen valószínű, hogy Botticelli, aki minden bizonnyal már gyermekkorától fogva hallott Dante művéről, Esztergomban jegyezte el magát e mű illusztrálásával, amely végigkísérte egész életét. Meghatározó lehetett számára Vitéz János érsek egyénisége, akinek rejtett portréját sejtjük a Vespucci család megbízásából a firenzei Ognissanti-templomba festett Szent Ágoston-freskón, ahol a teológia mellett a természettudományokban is jártas, a „civitas Dei” szemlélésében elmerült szent főpapot a Studiólójában ábrázolta.

Bibliográfia

ALIGHIERI

1965 *Dante Alighieri összes művei*, szerk. KARDOS Tibor, Budapest, Magyar Helikon, 1965.

BERKOVITS

1928 BERKOVITS Ilona, *A budapesti Egyetemi Könyvtár Dante-kódexe s XIII. és XIV. századi velencei miniaturafestészet története*, Budapest, Stephaneum Nyomda és Könyvkiadó, 1928.

BISTICCI

1880 BISTICCI, Vespasiano, *Vite de Uomini Illustri del Secolo XV*, in *Analecta ad historiam renascentium in Hungaria litterarum spectantia*, edidit Eugenius ABEL, Budapestini, in aedibus

Academiae Hung.–Lipsiae, apud F. A. Brockhaus, 1880, 221–228.

CSAPODI-GÁRDONYI

- 1984 CSAPODI-GÁRDONYI, Klára, *Die Bibliothek des Johannes Vitéz*, Budapest, Akadémiai, 1984.

CSONTOSI

- 1877 CSONTOSI János, A Konstantinápolyból érkezett Corvinák bibliographiai ismertetése. *Magyar Könyvszemle*, 2 (1877), 157–218.
- 1882 CSONTOSI János, *Könyvkiállítási Kalauz*, Budapest, 1882.

FOSSALUZZA

- 2006 FOSSALUZZA, Giorgio, Provenienza del codice, fortuna critica, stile e carattere illustrativo delle miniature, in MARCHI-PÁL 2006, 51–83.

HEGEDŰS

- 2000 HEGEDŰS András, A tornagallér használata I. Károly király pecsétjein, in *Megpecsételt történelem. Középkori pecsétek Esztergomból*, szerk. HEGEDŰS András, Esztergom, Prímási Levéltár, 2000, 6–10.

IPOLYI

- 1878 IPOLYI Arnold, Mátyás király könyvtára maradványainak felfedezése 1862-ben. *Magyar Könyvszemle*, 3 (1878), 103–120.

KAPOSI

- 1911 KAPOSI József, *Dante Magyarországon*, Budapest, Révai és Salamon, 1911.

KLANICZAY

- 2010 KLANICZAY, Tibor, *Alle origini del movimento accademico ungherese*, a cura di Amedeo DI FRANCESCO, Judit PAPP, Orsolya SZÁRAZ, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2010.

MAGAGNATO

- 1966 MAGAGNATO, Licisco, La città e le arti a Verona al tempo di Dante, in *Dante e la cultura veneta*, a cura di Vittore BRANCA, Giorgio PADOAN, Firenze, Olschki, 1966, 285–302.

MARCHI–PÁL

- 2006 ALIGHIERI, Dante, *Commedia. Biblioteca Universitaria di Budapest, Codex Italicus 1. Studi e ricerche*, a cura di Gian Paolo MARCHI e József PÁL, Verona, Università degli Studi di Verona – Szeged, Szegedi Tudományegyetem, 2006.

PROKOPP

- 1975 PROKOPP Mária, Vitéz János esztergomi palotája, in *Janus Pannonius. Tanulmányok*, szerk. KARDOS Tibor, V. KOVÁCS Sándor, Budapest, Akadémiai, 1975, 255–264.
- 2006 PROKOPP, Mária, Il codice trecentesco della *Commedia* nella Biblioteca Universitaria di Budapest, in MARCHI–PÁL 2006, 41–48.
- 2012 PROKOPP Mária, Újonnan felfedezett középkori falképek Pest város plébániatemplomának főhelyén. *Tanulmányok Budapest múltjából*, 36 (2012), 7–22.
- 2014 PROKOPP Mária, *Nápoly középkori magyar emlékei a XIII–XV századból*, Budapest, Romanika, 2014.

WITTE

- 1879 WITTE, Karl, *Dante-Forschungen*, Bd. 2, Heilbronn, Henninger, 1879.

Le fonti iconografiche della Divina Commedia e la sua influenza sulle opere d'arte del Regno d'Ungheria nei secoli XIV–XV

Tra le più importanti fonti delle visioni di Dante sono da considerare i mosaici del Battistero di Firenze, i mosaici di Torcello e di Venezia, nonché le miniature di diversi codici che contengono enciclopedie e opere filosofiche medievali come il *De imagine mundi* di Onorio d'Autun (Honorius Augustodunensis, 1090–1157), il *De vanitate mundi* di

Ugo di San Vittore (Hugo de Sancto Victore, 1097–1141), lo *Speculum Maius* di Vincenzo di Beauvais (Vincentius Bellovacensis, 1190–1264), la *Summa Theologiae* di Tommaso d'Aquino (1224–1274), l'*Hortus deliciarum* della badessa Herrade di Landsberg (Herradis Landsbergen-sis, 1176–1196), o il trecentesco *Codex Altonensis*.

Nel canto VIII del *Paradiso* Dante rievoca la figura di Carlo Martello (1271–1295), re titolare d'Ungheria, figlio primogenito di Carlo II d'Angiò re di Napoli e della regina Maria d'Ungheria, primogenita di Stefano V re d'Ungheria. Dante fu al corrente delle lotte internazionali per il trono ungherese dopo la morte del fratello di Maria, il re Ladislao IV, scomparso senza figli nel 1290. La regina propose quindi come erede al trono il suo primogenito, Carlo Martello. Dante fece la conoscenza con il principe nel 1294 a Firenze, dove trascorsero una settimana insieme, arrivando a stimarlo per il suo carattere. Il poeta, facendo parte della delegazione fiorentina che scortò il re napoletano e la regina madre in città, li salutò con grande onore a nome del comune. Alla fine del canto XIX del *Paradiso*, Dante mostra grande rispetto anche per il Regno d'Ungheria: “O beata Ungheria, se non si lascia / più malmenare! [...]” (*Pd.*, XIX, 142–143).

La regina Maria d'Ungheria (1253–1323) visse cinquantatré anni a Napoli, e in questo periodo fu grande mecenate d'arte. Lo testimonia, tra l'altro, la chiesa di Santa Maria Donnaregina che fece costruire e decorare con affreschi da Pietro Cavallini e dai suoi allievi. La rappresentazione del Giudizio Universale sulla parete di fondo del coro delle monache conferma che Maria d'Ungheria conosceva il testo dell'*Inferno*.

Il presente contributo sottolinea anche l'importanza del codice dantesco della Biblioteca Universitaria di Budapest. In base agli ultimi studi condotti in questo campo dall'autrice, va affermato che il manoscritto fu un regalo dei veneziani a Carlo Roberto re d'Ungheria (1308–1342), figlio di Carlo Martello, mentre le sue miniature di alto livello sono opera di artisti della corte reale di Buda.

La conoscenza del poema di Dante nell'Ungheria medievale è confermata anche dalle rappresentazioni del Giudizio Universale nelle pitture murali trecentesche delle chiese del Regno (Zsegra, Poprád, Kiéte, Lócse, ecc.), e la fortuna del poema continuò anche nel Quattrocento. Johannes Vitéz, arcivescovo cardinale di Esztergom e cancelliere del re Mattia Corvino, si ispirò alla *Commedia* per stilare il programma

dell'Università Istropolitana da lui fondata e inaugurata il 20 giugno 1467. Gli affreschi del suo Studiolo rappresentano le virtù che regnano nei primi sette cieli del Paradiso illuminati dai pianeti. L'eccellente pittore della decorazione dello Studiolo di Esztergom, eseguita fra gli anni 1465 e 1466, quindi prima dell'inaugurazione dell'Università Istropolitana, fu il giovane Sandro Mariano detto Botticelli.

Az Isteni Színjáték hatása

ESSZÉ J. W. GOETHE DANTE-ÉRTELMEZÉSEIRŐL

*Egy magasabb értelemben vett metamorfózist
az elfogadás és (oda)adás révén
már Dante találóan megjelenített.
(Goethe: Kunst und Altertum)*

Bármily meglepőnek tetszhet, Goethét élete nagyobb részében egyáltalában nem foglalkoztatta Dante személyisége és költészete, jóllehet fordított olaszból (Benvenuto Cellinit), reagált részint Petrarca szonettjeire, részint a petrarkizmusra, különös tekintettel a Schlegel-testvérek irodalomtörténeti/verstani elemzéseire, melyekkel a Mediterranaeum líráját kívánták a német közönség előtt népszerűsíteni (Petrarca mellett Calderonnak, Cervantesnek, Lope de Vegának, illetőleg Camõesnek műveit fordításokkal, elemzésekkel eljuttatni a németül olvasókhoz); különös viszony fűzte Goethét Tassohoz, kevésbé ami az epikus művészet elméletét és eposzi gyakorlatát illeti, inkább az udvari költő személyisége foglalkoztatta. Az nevezetesen, hogy a szellemileg az udvar fölé nővő poétának milyen önazonossági problémái vannak, lehetnek a merev hierarchiával jellemezhető fejedelmi környezetben. Goethe egy időben erőteljesen érdeklődött az olasz irodalmi polémiai részletei iránt, a klasszika és a romantika „csatája” az olaszoknál másképpen játszódott le, mint a német irodalomban. Ahol Goethének a Schlegelekhez fűződő ambivalens viszonya, valamint Schiller elhatárolódása a schlegeli művészet szemlélettől a német klasszikus-romantikus korszak alapvető meghatározói közé tartozik. Mindehhez hozzátenném, hogy a XIX. század eleji szonett-vitába Goethe ugyancsak ellentmondásos módon avatkozott be; s bár eleinte távol maradt az európai petrarkizmus által kezdeményezett szonett-áradattól, utóbb maga vállalkozott egy szerelmes szonett-ciklus megkomponálására, miközben az egyik szonett kiforgatja a Petrarcaét, amely a Laurával megismerkedést idézi föl; s tartózkodik a petrarkizmus közhelyeitől. Szonett-ciklusát befejezve, egyben azáltal, hogy beiktatta életműve meghatározott helyére, a Petrarca-olvasással is végzett. Olyan kísérleti terepre merészkedett (a *Nyugati-keleti Divánnal*), amely részint az „Európa-centrikus” világirodalom alaprajzának

kitágításához segítette, másfelől a Schlegelek által népszerűsített versformákat alkalmilag, de az életmű különösen fontos helyein az ún. „öregkori líra” kidolgozása során használta: A „szenvedély trilógiája” *ottava rimái*, a Schiller koponyájáról szerzett vers terzinái közelebb vitték Dantéhoz, annál is inkább, mert a szerfözlött változatos verselésű *Faust* (II. rész) rendkívül sok antik és modern versformával él, többek között terzinákkal is. Márpedig a (formája szerint) drámai műben (Goethe önmeghatározása szerint „tragédiá”-ban) egyébként aligha találni megfelelő helyet a Dantétól vett versforma számára, így Goethe gesztusa, nevezetesen a terzinákkal verselés felfogható az idős költő hommage-ának, mellyel a maga értelmezte Dante előtt tiszteleg. De az ide vezető út hosszú volt, sok időt követelt. Noha a Sturm und Drang költője lelhetett volna éppen elég újra-verselni valót a *Commediában*, sosem említette, elkerülte, tudomást sem vett róla. Nem is ő, hanem Heinrich Gerstenberg (1737–1825) foglalta drámába a *Pokolba* elhelyezett Ugolinonak (nem történetét, hanem) alakját (1768). Jellegzetes Sturm und Drang-dráma színműfelfogásában-nyelviségében: szembemegy a Lessing tolmácsolta arisztotelészi igénnyel, nyomát sem leljük a „félelem és részvét” drámaiságának, a megtisztulás-tézisnek. Amikorra Goethehez eljut a darab, nemcsak a „rémregényes” tematikát, hanem a Sturm und Drang komor-elborzasztó akcionizmusát is meghaladta, és egészen másfelé tájékozódott. S még akkor is, amikor elismerni látszik Dante „világirodalmi” jelentőségét, messziről tekint a Schlegelek Dante-interpretációjára, Dante „gyakran elborzasztó, iszonyatos nagyságá”-ról emlékezik meg a *Tag- und Jahreshefte*-ben. Sok minden nem engedi Goethét, hogy mélyebben tanulmányozza a *Commediát*, mindenekelőtt a schlegeli közvetítés van ellenére, de akadnak olyan esztétikai problémák, amelyek képzőművészeti analógiája érthetővé teszi idegenkedését. Kezdhetjük azzal is, hogy Dante Vergiliust választotta kísérijéül allegórikus vándorútján, míg Goethe az utolsó Homéridaként jellemezte önmagát. S noha a római elégikusok mintát szolgáltattak „római elégiai”-nak, a görög művészet utolérhetetlensége mellett szavazott, s mint ismeretes, *Winckelmann és az ő évszázada* című tanulmányában a saját antikvitas-értelmezését is megalapozta. Hogy a közhellyé lett winckelmanni fordulattal éljek, a csendes nagyság és a nemes egyszerűség fogalmi körébe a dantei *Pokol* nem fért be. Goethe az *Iliász* továbbírását is tervbe vette, *Achilleise* azonban töredék maradt, a görög tragikusoktól kölcsönzött tárgyat, az

Atreidák sorstörténetét (befejeződését) elgondoló *Iphigénia Taurisban* (mindenekelőtt annak verses változata) a humanista ábránd jegyében készült, más szóval élve: a női közbenjáró humanizálja a barbárság korát, ezzel zárul az antikvitás egyik legvéresebb története. A művészettörténeti gondolkodást tekintve nemcsak az időbeli távolság az oka annak, hogy Dante és Goethe másképpen fogta föl a fenségest, a gyönyörködte-tőt, a kellemest, hanem a német költő aképpen fejezte ki véleményét, hogy Raffaellót Michelangelo fölé emelte, s ez összefüggésbe hozható azzal, amit Goethétől az *Inferno*val kapcsolatban idéztem. Ezáltal a megrettentőt domesztikáló szépség-felfogás, annak klasszicizáló, klasszikus, anti-romantikus megjelenítése dominál a Goethe-i esztétikában, s ez eltér nemcsak a kortárs romantikusok nézeteitől (pl. a festő nazarénusokétól), de a Schlegelekétől is; akiknek fokozatosan elhatalmasodó katolizálását, középkor-kultuszát sem helyeselte. Ilyenmódon Dante korántsem negatív példa, de legalábbis olyan, akitől valamiképpen el kell határolódnunk. Ha Dante *Commediának* címezte művét, Goethe már a *Faust* első részét is tragédiaként jelölte meg; jóllehet nem világos, kinek a tragédiája; az égi hatalmaktól kegyelemben részesített Margité-e („*geretter*”, ‘megmenekült’ – hangzik főntről), Fausté netán, kinek menekülése Margit börtönéből a zárlat fontos része. S ha a *Commedia* is arra utal, hogy az üdvtörténet beteljesedik, ennyiben „színjáték”, a *Faustban* már csak azért sem érvényesülhet Arisztotelész *Poetikájának* tragédia/tragikum-felfogása, mert ezt a színmű-formára megalkotott emberiség-költemény, világköltemény nem teszi lehetővé, a mű formája révén oly e világi („kiszvilági”) és nem-evilági jeleneteket hoz színre, olyannyira térít el a klasszicizmus és klasszika drámafelfogásától, hogy a tragédia jelentését is megváltoztatja, még pontosabban: úgy méri művét az európai irodalmi kánonban akkor már központi helyet elfoglaló Dantéhoz, hogy a *Commediával* konfrontálja. Eszerint a *Faust* esetében a tragédia a *Commedia* ellentettje. Talán ezt erősíti az első rész előjátékának egy helye: emlékeztet-nék arra a vitára, amelyet a közönséget a színházba csalogató színi direktor folytat a más elképzelést kivalló költővel. Olyan darabot követel a színházigazgató, amely a cselekményt az égből a földön át a pokolig viszi. A megtett út pontosan ellentétes a Dantééval; és a *Faust* első és a második része ugyan nem teljesen ehhez a szerkezeti sémához igazodik, annyi azért elmondható, hogy az égben kezdődik, innen érnek le a törekvések a Földre, s ott is folytatódnak közbeiktatva a nem-evilági, Mephisto

által színre állított jelenetekkel, hogy aztán visszataláljon, immár nem Faust, hanem halhatatlanná váló „része” a mennyekbe. Mindenesetre a *Commedia* színhelyeinek megfordított sorrendje utólag arról látszik tanúskodni, hogy Goethe elhárítja magától a dantei elképzeléseket, mint ahogy emberfelfogása sem egyeztethető össze a Dantééval. Csak röviden emlékeztetnék arra, hogy a *Pokol*ban a sokféle vétkes és vétek között lelhető Odüsszeusz is, aki (jóllehet az antik világban) túllépett az ember számára megjelölt földrajzi és szellemi határon, arra a (Nyugati) tengerre merészkedett, amely tiltva volt/van a halandók előtt. (Ez ellentmond az *Odüsszeiában* elhangzó jóslatnak: Odüsszeuszt a tenger felől éri a halál.) Ennek a merészségnek, kíváncsiságnak büntetését szenvedí Danténál a homéroszi (?) hős. Ez az, amiben a goethe-i szemlélet semmiképpen nem nyugodhat meg. Hiszen Faustnak (s általa az embernek, a Goethe-i művet szem előtt tartva: az euroszubjektumnak) megkülönböztető tulajdonsága a tudni vágyás, az ismeretlen területek meghódítására törekvés. Ez a *streben* (‘munkálkodni’, ‘törekedni’) az isteni szó által hangzik föl először, az ember tévelyeg, miközben munkálkodik, azaz a munkálkodásban, a törekvésében ott a tévelygés, hogy Dantét idézzem, a helyes útról való letévedés lehetősége. Csakhogy ebben ott a magasabb szférába, az elvontan szellemibe jutás esélye is. Ez a munkálkodás, amely szándékában a jobbra töréshez hasonló vagy azonos jelentést hordoz, teszi lehetővé, hogy a Gonosz ne kaparintsa meg Faust lelkét. Tegyem hozzá, a „*streben*” akár a Goethe-mű vezérmotívumául fogható föl, a második rész ötödik felvonásában, az isteni és az anyagi szó (aki mindig törekedve fáradozik, azt meg tudjuk váltani) visszhangzik ott, ahol a folyton folyvást a magasabb létre törekvéstről van szó, s ez akkor sem veszt az érvényéből, ha Nereus a Föld Szelleme kijelentésére emlékeztetően úgy karakterizálja a mesterségesen létre hozott embert, Homuncult, miszerint oly alakzat(ok)ról van szó, melyek/kik munkálkodva törekednek, hogy az istenit elérjék, és mégis arra vannak kárhoztatva, hogy mindig (csak) önmagukhoz legyenek hasonlók. A faustinak, Goethe nézetrendszerében, ez az oszcillálása a magasabb létre törekvés és az emberi létre kárhoztatottság között nem egyenlítődik ki a szüntelenül munkálkodással, viszont eldönti az istenség és a sátán vitáját. Dante azt az egy alakját, aki nem pusztán valamely vétekben merül el, hanem ennél több veszélyt jelenthet, az örök kíváncsi Odüsszeuszt, aki hosszú hányattatás után föllelte, majd odahagyta a maga Ithakáját, a Pokolba helyezi

– közelebből meg nem nevezett tudásvágya, mértéktelen törekvése miatt, szemben Goethével, aki elsősorban Schillertől értesülhetett arról, hogy Odüsszeusz nem ismert rá Ithakára, így a sajátjának hittben idegenként kellett léteznie. Ezért olyan hőst választott, akit bibliai hermeneutikája (amilyenre Dante természetszerűleg még nem vállalkozhatott) a spekuláció, a kételkedés, a tiltottnak tetsző (de ez egyszer lehetővé tett) kaland útján indít meg, ezzel a *Commedia* Dantéja mellé lép, hogy egymás ellentéteiként képviseljék a különféle korszakok európai (emberiségi) reprezentánsát. Dante az emigránst képviseli, aki művében újra teremti korának politikai, egyházi, teológiai, tudósi, művészeti világát, különös tekintettel a *Commedia* élénk színekkel megjelenített művész és tudós figuráira, egyben irodalomként fogadtatja el enciklopédikus tudását (mondjuk tömörítve) a világról. Goethének sem csekélyebb a szándéka, ráadásul a versformák áttekinthetetlen sokféleségével az irodalomba/irodalommá fogadás átszellemített tartományában összegzi a Dantéénál nem kevesebb tudását (szintén) a „világ”-ról. Ilyen értelemben bizonyul lehetségesnek Dante és Goethe művének egymásra vonatkoztatása: Goethének az 1820-as évektől fokozódó Dante-olvasása csak beteljesíti azt a törekvést, amely az örökérvényűnek tekintendő európai, irodalmi-gondolkodástörténeti rendszer kialakításában jelenti be mind inkább táguló érdekeltségét. Annak körüljárása történik meg, hogy melyek azok az „időn és téren át” egymással párbeszédet folytató alkotások, amelyekből kirajzolódhatnak az euro-szubjektum önazonosságának, önmeghatározásának általánosan elfogadhatóvá emelt, sosem véglegesen rögzíthető, de folyamatában szemlélhető kritériumai. S erre Dante és Goethe „világkölteménye” már csak azért is különlegesen alkalmassá vált, mert általuk a Goethe-i szimbólum-meghatározás ama eleme figyelhető meg, miszerint a különös és az általános összeér, kölcsönösen értelmezi egymást, ezen keresztül a személyes (csak áttétellel lírai) és az egyetemes (csak áttétellel, konfliktusokban megnyilatkozó drámai), valamint az „eseményé” tett, közvetlenül epikai találkozatható. Ebben a vonatkoztatási körben a *Faust* második része utolsó felvonásának dantei áthallásai nem pusztán a genetikus kapcsolatok regisztrálhatósága miatt lényegesek; hanem inkább azért, mivel Goethe a sírfelirata szerint „teológus” Danténak, továbbá a politikai gondolkodást a költészet egyetemes nyelvére átváltó középkori költőnek integrálásával annak újkori időszerűségét a két periódus (felvilágosodás és romantika, racionalizmus

és a transzcendens poétikája, modern és a modernséget közvetlenül megelőző) határára érve ambivalenciájában volt képes megragadni, egyben ráérezni a mindig, azaz folyton folyvást (*immerfort*) a magasabb rendű létezésre törő emberinek immár nem kizárólag vágyódására, a közbenjáró révén nemcsak beteljesülését mutatja föl, hanem célkitűzéseként jelöli meg. Ennek a célkitűzésnek, tette válthatóságának dilemmái (az emberi korlátozottsága miatt, ti. a megidézett Földszellem emígy inti Faustot: ahhoz a szellemhez hasonlítás, melynek felfogására, megragadására képes vagy, az egyébként széttartó fogalmak összegezhetőségének egy végletesnek és véglegesnek tetsző forma felé közelíthetőségét: „*Du gleichst dem Geist, den du begreifst*”, miáltal a hasonló, a szellem és a fogalmi-logikai körbe tartozó azonos módon szólaltatható meg) a Danténál olvasottakat felhasználva jelennek meg: az igaz utat eltévesztőnek be kell avatódnia a létezés emberi és az emberit meghaladó dimenzióiba, hogy aztán a közbenjáró megértésével legyen méltóvá arra, hogy a legfőbb üdv forrását előbb megsejtse, utóbb rátaláljon. Ehhez azonban az, ami „csak” irodalom, nem elegendő, szükséges az irodalmi alakzattá írt, rokonuló „társ”-tudomány, amely részint a testamentumokból, részint az egyházatyák megnyilatkozásaiból, részint a bibliai hermeneutikából kölcsönzi „igé”-it. Ilyenmódon a Dante–Goethe szakirodalom akkor lesz több irodalomtörténeti adalékok, jobb esetben komparatistikai vizsgálódások együttesénél, ha az alapozáson (mit vett át Goethe Dantétól; differenciáltabban fogalmazva: milyen módon variálódik a Dante-mű a *Faust* második része ötödik felvonásának eszmetörténeti jellegű, főleg a végső tette elszánt, majd „megmenekülő” Faust monológjaiban, hogy aztán mintegy a Faust-alaktól látszólag függetlenedve bontakozhassék ki e menekülésnek feltételrendszere, melynek summázata a művet lezáró, nagyon „dantei” *Chorus mysticus*ban jelölhető meg) túllép a két mű összeolvasásakor, úgy veti föl az együttlézés kérdéseit, hogy az ellentétes ember/létezés-felfogások miként érzékeltetik egyfelől a többszázados különbségeket, másfelől miként kínálnak esélyt arra, hogy a különféle aspektusból érkező szemléleti tényezők összeérjenek. A különbözőségeknek és egymásra tekintésekből adódó összeéréseknek ez a dialektikája talán a leglátványosabban a „közbenjáró” alakjának beiktatásakor bukik ki. Beatrice a *Paradisonak* az elbeszélő (és Vergilius) alakja mellett vitathatatlan főszereplője, míg aki végül is Faust halhatatlan, „jobbik” részének célba juttatásán fáradozik, a *Faust* első részében jut,

ami az elmondott szöveg mennyiségét illeti, nagyobb szerephez, a második rész ötödik felvonásában azonban legfeljebb jelen van, de igen keveset mond. Míg az első részben teljes öntudattal egy német kisváros naiv, szerelmessé tett/lett leányka, aki a Strum und Drang-periódus drámai és balladai hősnőjeként, Goethe ifjúkori jogi gyakornoki idejéből származott át a *Faust*ba, a büntelen bűnösség áldozataként vár ítéletére, megtagadván a szökést, mint életmentést, a felelősség elutasítását. Hogy aztán egyelőre ne feloldozást, de (ideiglenesen) felmentést kapjon. Ő lesz a második rész végére egy a bűnbánók közül (*una poenitentium*), aki levetközvé, ami benne földi („*sonst Gretchen gennant*”: egykor Gretchennek nevezték), méltóvá lesz arra, hogy Beatrice újkori társaként az üdvözülés útját mutassa a *streben* (‘törekedés’, ‘munkálkodás’) megtisztuló hősnőnek, Faustnak. Csakhogy a *Faust* az Örök Nőiséggel cseng ki („*Das ewig Weibliche / Zieht uns hinan*”), s ez rejtelmes is, viszonylag könnyen lefordítható is: az *örök* (jelző) a kórus tolmácsolásában nem engedi, hogy csupán a Gretchen–Faust viszonylatra korlátozzuk, érvényessége határtalan, kezdettől fogva van, s az idők végezetéig tart. Nem jelentős kockázattal állítható, hogy a Beatrice–Dante viszonylat is belefoglalódik. Részint az előképre történő közvetlen utalás segítségével, részint azáltal, hogy a *Paradiso* záró sorai is időfelettségbe, a határtalanba vezetik a mondottakat (a nap és a csillagok elrendezése, mozgatása jelképi erővel bír, arra az örök mozgatóra célozva, aki – amely nincs lekötve a pusztai emberi viszonylatokhoz, hanem annak ideálképéből és eszmeiségéből merítve a tökéletességgel azonos). Mint ahogy a *Weibliche*, a női, Asszonyi is beleillik az elvonatkoztatás szférájába, eltávolodván a konkrétól, de emlékeztetvén is rá (valaha Gretchennek nevezték, a távoli emlékezetben él). Ilyenmódon valaminek megtestesüléséről van szó, egy régebbi konkrétum átvitt értelművé válásáról, a másról beszélésről, a képiséggé emelkedésről, azaz allegóriáról (a görög *allegorein* lehetséges jelentését figyelembe véve). Eltávolodás ez az egyszerűségtől, az adott helyzetre alkalmazástól; olyan (költői) elképzelés, amely eleve egy sokféleképpen felfoghatót feltételez, amely nem igényli annak eldöntését, hogy melyik (lehetséges) jelentés minősíthető dominánsnak, inkább a jelentések által keletkezett pluralitás mellett voksol.

A Prudentius megalkotta keresztény allegória minden bizonnyal Dantén keresztül vezet Goetheig, ennek segítségével lesz a tudós(?) fogalomvilág részint elbeszélhetővé, részben líraivá. Ugyanakkor a Dante

létrehozta Beatrice alak csupán az utólagos életrajzi rekonstrukció segítségével gondolható egy hajdan volt történelmi(?) személyiséget transzcendáló irodalmi alakká, míg Goethe – mint volt róla szó – a német XVIII. századi irodalom több ízben költőiesített alakjához (köztük egy saját versbe is foglalt figurához) nyúlt vissza, és így egyszerre reagál a középkori-spirituális és a közvetlenül megelőző német irodalmi (például schilleri) hagyományra. Mindkét esetben azonban a szeretet forrásához feljutás révén kiegészülve a (konkrét) női alakkal számoló jelentés közvetítődik, s ez nem pusztán Dante és Goethe szövegéből, hanem (hogy távolabbi, zenei asszociációkra hivatkozzam) Liszt Ferenc és Mahler szimfónikus feldolgozásaiból is kitetszik. Liszt egyként foglalkozott a *Commedia* meg a *Faust* zenébe átültetésével, Mahler meg a VIII. szimfónia második részében vállalkozott a Goethe-i mű zenei megszólaltatására. De nemcsak ebből a szempontból lehet tanulságos ez a kitérő. Liszt Ferencet már kora ifjúságában foglalkoztatta az *Isteni Színjáték*, 1837-ben kezdett bele olvasmányélménye zenére transzponálásába: *Après une Lecture de Dante*, mely mű 1849-re kapta meg végsőnek elfogadható alakját, s azóta *Dante-szonáta*ként emlegeti a zenetörténet. Ennél még érdekesebb lehet, nem pusztán a befogadástörténetet szem előtt tartva, hogy 1854-ben háromrészes *Faust-szimfóniát* komponált, amelynek részei Faust, Margit és Mephisto zenei arcképével szolgálnak, hogy aztán epilógusként a *Chorus mysticus* is megszólaljon, férfikarra komponálva. A következő két esztendő viszont Dante jegyében telt, *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia* címmel ellátva, követve a mű szerkezetét. A harmadik tétel nem más, mint női kórusra (esetleg gyermekkórusra) megzenésített *Magnificat: Mária dicsőítő éneke*, mely a bibliai textust veszi alapul; a reformációtól kezdve ismeretes a *Meine Seele erhebt den Herrn* ('Lelkem az Úrhoz emelkedik...'). Bizonyára nem teljesen érdektelen a romantikának elkötelezett Liszt Ferenc Dante- és Goethe-olvasásának egymásutánisága, netán egymásmellettsége.

Mintha azok igazát erősítené, akik úgy vélik, hogy a két mű hasonló olvasási stratégiát igényelhet, a főszereplői hármasság (Danténál: Dante – Vergilius – Beatrice) – és a kiegyenlítődést zengő harmadik rész, az emberi hangot belevonva, olyan közösre hangolt elgondolásban jelentkezik, amelynek a (kései) romantikában az eddigiektől eltérő értelmezői karaktert kölcsönözhet a zenei megnyilatkozás. Erre a szövegek felől is érkezik késztetés: a *Paradiso* eufóniája mellé gondolhatjuk a

Goethe-i *Chorus mysticus* „zeneiségét”: „*Alles Vergängliche / ist nur ein Gleichnis, / Das Unzulängliche / Hier wird Ereignis*”. Az aláhúzott hangzók harangkondulásként jelzik a finélében valójában megtörténő, végső jelentésként üzenő fel/megoldódást, mely Danténál is, Goethénél is az „örök jelen”-ben jut megszenvedett, kiküzdött formájához. S ha a Dante–Goethe viszonylatok szélsőségei a teljes tagadás és a kétségen kívüli integrálás kizárólagosságait tudják csak elfogadni, Liszt Ferenc zenei példája egy másfajta szemléletet látszik igazolni: az együtt/egymásra olvasását, amelynek során egyfelől igen kevésbé problematikus a babitsi tézis, miszerint a világirodalom igazi nagyjai időn és téren át érintkeznek, adnak egymásnak és vesznek egymástól, másfelől tematizálhatóvá lesz az az előfeltételezés, miszerint nemcsak a Goethe-olvasás lesz tartalmasabb, ha Dante felől érkezünk, hanem a Dante-olvasás szintén nyer(het), ha Goethéből tekintünk vissza. Így Liszt olyan elemzési feltételekre hívta föl a figyelmet (társművészeti hozzájárulással), amely a romantika „összművészeti” (*Gesamtkunstwerk*) szolgálatában áll ugyan, de nem ellentétes Danténak és Goethének irodalmi stratégiájával, amelyben az irodalom nem zárul vissza önmagába, hanem nyitott marad a nem-irodalmi tartományok felé irányuló elgondolások számára. Egyik műben sem „betét”-ként szólal meg a nem közvetlen irodalmi vonatkozás, hanem olyképpen, mint az irodalmi világ sokrétűsége, integritív ereje, mondhatjuk a rilkei szóval, úgy, mint „világtér”.

Noha Goethe jól tudott olaszul, nem árt leírni, hogy németül is olvashatta a *Commediát*, Lebrecht Bachenschwanz háromkötetes prózai átültetése Lipcsében látott napvilágot, 1767–1769-ben, ez kevésbé ösztönözhetette Goethét az alaposabb ismerkedésre, a XIX. században aztán egymást érik a fordítások, előbb Karl Ludwig Friedrich Kannegiesser ugyancsak háromkötetes lipcsei vállalkozása, amely 1814–1821 között volt kapható (egy korábbi kísérlet betetőzése), majd Karl Streckfuss 1824–1826-os hallei kötetei következtek a sorban. Philalethes sokáig mérvadó tolmácsolása teljességében ugyan 1849-ben volt kézbe vehető, de a *Pokol* már 1828-ban elkészült. Bizonyára nemcsak a beavatottak tudták, hogy ez álnév alatt János szász király (1801–1873) rejtőzik. Lényegesnek a hosszabb előkészületet követőleg fellendült fordítói igyekezet tetszik, amely azt feltételezi, hogy a Schlegelek munkája, mely egy európai irodalomtörténet megírásában valójában a világirodalmi műveltség kiszélesítésével fontos szerepet játszott a német kultúra történetében,

nem volt eredménytelennek mondható. Goethe egészen konkrétan úgy volt haszonélvezője August Wilhelm Schlegel közvetítő tevékenységének, hogy a német romantikus egy korábbi dolgozata töprengtette el, majd levelezésbe bocsátkozott a már említett fordítóval, Streckfusszal. Ehhez járult, hogy eljutottak hozzá John Flaxman (1755–1826) Dante-illusztrációi, természetesen metszetek formájában. Goethe eleinte főleg az *Inferno*val összefüggésben nyilatkozott, onnan fordított két rövidebb részletet (XII, 1–10, 28–45). Szórványos közlései azonban behatóbb Dante-ismeretről tanúskodnak (1826-os fejtegetései Dantéről). Visszafordulva a mottóban idézett Goethe-aforizmához, a mélyebb betekintés feltárhatja az árulkodó jeleket, amelyek az elismerés és a némi távolságtartás, a valóban „nagyok”-nak kijáró tisztelet és az igen óvatos elhatárolódás között elterülő térben jelölik ki Goethe álláspontját, amely azért az évtizedek során többféleképpen fogalmazódik meg. Az idézet első szava, a metamorfózis Goethe kulcsszavainak, terminológiájának meghatározó tényezői közé tartozik, amelyeknek általánosabb antropológiai és természettudományos vonatkozásai éppen úgy vannak, mint a személyiség önazonosságát segítő-alkotó elemei. A következő szerkezeti egység („magasabb értelemben”) elvonatkoztat a műre (életműre? Értelmezési gyakorlatra?) való közvetlen alkalmazhatóságtól, hiszen a „magasabb értelemben” nemcsak a kitüntető figyelmet igényli, hanem azt igyekszik tudatosítani, hogy egyetemesebb szférába emelhető a gondolat, nem alkalmi-egyszeri megállapítása egy tapasztalt jelenségnek, nem pusztán az empiriából levont következtetés kimondására kerülhet sor, sem olyan szembesítésre, amely az éppen olvasottak, megismertek között teremődő kapcsolatból adódik. Másutt a természet utáni festéshez hasonlítja Goethe az *Inferno* leírásait. A továbbiakban ellentétpárookra bukkanunk, az elfogadás (de lehet befogadás, kapás is) és az adás (odaadás, átadás is lehet), mindezek egymásra mutatnak, nem zárkozzhatunk el olyan értelmezéstől, amely a meg- vagy elnyerés és elvesztés jelentésére utalnak: ezek azok a pólusok, amelyek a metamorfózis esetén új formát ölthetnek, kimozdíthatók merev státusukból, másokká lesznek, netán fölcserélődnek, mindenesetre szélső pozíciójuk megváltozik (a kutatás nem egyszer a goethe-i dialektikus felfogásból vont le efféle következtetéseket). Talán nem egészen haszontalan a metamorfózis egyik európai „őskép”-ére hivatkozni, Ovidius tizenöt énekes *Átváltozásaira*, amelynek alapeszméje Goethe életművének számos darabjában munkál. Az átváltozás

valakiből valamivé levés, az egyik létállapotból a másikba, kissé tágítva: az állandó a változásban a följebb emlegetett dialektika szerves velejárója, eleve magasabb értelemben állítódik színre. Példám az *Üdvözült vágy* című versnek „*Stirb und werde*” gondolata, amelybe a fönix motívuma is belejátszhat, az újjászületés eszméje, a Goethe-i életmű tanúbizonysága szerint inkább az átváltozás példázódik. A mottóban idézett mondat érdekessége, hogy miután mindez előre vetítődött, neveződik meg csupán Dante, aki találóan ábrázolta, jelenítette meg a metamorfózist. A kommentátorok arról tájékoztatnak, hogy az *Inferno* huszonötödik énekének 49–141. soraiban írja le Dante, miként lesz emberből és sárkányból új lény. A Goethe-szövegből nem tűnik ki ez a hely, a mondat és szórendet figyelve szemrevételezhetjük, hogy nem Dante kerül a mondatkezdés hangsúlyos helyzetébe, hanem a metamorfózis, szinte jelezve, milyen kontextusban értelmeződhet Dante, aki arra példa, hogy az átváltozásnak lényegi változtatásával gazdagítja a tárgy történetet. A „*trefflich*” (‘kitűnően’, ‘találóan’) feltétlen elismerést tartalmaz, de szűkszavúságában, majdnem odavetettségekben elragadtatást a legkevésbé, inkább mértéktartó megbecsülésről tanúskodik. A metamorfózis olyannyira fontos gondolata, megfigyelése Goethének, hogy még Dantétól is hozható példa (nyilván a mindig szem előtt tartandó antik előd mellett), aligha Dante itt utalásban előkerülő és jellemző módon nem idézett epizódja az, ami így kiemelődik, aforizmaszerűen megfogalmazódik.

Nem egészen mellékesen vetődhet föl, hogy a *Commediának* az „égi szerelmet”, a szinte ideává emelt nőiséget reprezentáló képviselőjével szemben közbenjáróul az az alak válhat, akinek megtisztulási, átváltozási folyamata a háttérben játszódik le. Annál is inkább, mivel az első rész zárójelenete után Margit kikerül a szereplők köréből, még utalás formában sem idéződik meg Faust számára. A „kisvilági” Margit nem léphet elő semmilyen alakban, még hasonlatként, leképződésként sem a második rész „nagy”-világában. Míg Danténál nem válik szét a földi tartomány „kis”- és „nagy”-világgá; hiszen a fájdalom városára emlékezés egy politikai pálya kényszerű befejezésével kap új jelentést, bekapcsolván érdekek és hatalmi törekvések hálózatába, ugyanakkor e hatalmi harc közvetlen és távolabbi résztvevői, illetőleg Dante életének kísérői, olvasmányainak, ismereteinek figurái méretnek meg bűneik és erényeik mérlegén. Ezzel szemben az antikvitáshoz fűződő viszony értelmezése (beleértve az antik mértékben beszéd „átváltozását” a rímes feleletbe

– Faust és Heléna páros jelenetét olvasva) jóval differenciáltabb (természetszerűleg) Goethénél, mint Danténál, aki a maga hite és teológiai-dogmatikai rendszere szerint tette lehetővé az alacsonyabb és a magasabb nem-evilági létezésbe tartozhatóságot, Vergiliust mindenekelőtt negyedik eklogájának keresztényi felfogása tette alkalmassá a kísérői szerepre, irodalmi előzményként meg az *Aeneis* alvilágjárásának tapasztalata. A *Faust* első részének személyes szférája, magánéleti eseménysora nem leli megfelelőjét a *Commediában*, noha az egyes szám első személyű elbeszélés módot adna erre. Beszédes, hogy az emigrációs létezés körülírásakor (ezt Goethe is említi) döbbsen rá a történesek elbeszélője, miként lesz általánossá az egyedi történet, ezáltal megképezvén az emigráns szenvedéstörténetének a XX. századig (Márai Sándorig) visszhangzó beszédmódját, a legszemélyesebbet szinte tipikusként előadva. Ezzel szemben Faustnak elkésztető élménye, hogy mily kíméletlen erővel rombolja szét a magánéletet a démoni hatalom (a modernizálódó technika; Philemon és Baucis antikvitásból adaptált, noha az Ovidiusétól eltérő figuráinak jelenlétére gondolva). Ellenben összeolvasható Danténál és Goethénél az irányíthatatlan(?) történelemmel, történetszövődéssel szembeszegülő személyiség a földi térre kivetített (szükségszerű?) kudarc, mely Danténál alig áttételes formában az emigrációba kényszerítettség személyre is szóló tanulságát összegzi, hogy egy más helyen az Itália egészére mért sorscsapások ecsetelésébe applikálja az államhajtó antik képzetét. Faust messze távolodik „kis”-világától, a „nagy”-világ keresztüljárásának igénye teszi nyilvánvalóvá, mi űzi újabb valóságos és allegorikus terekre, miért marad örökre kielégítetlenül, és miért oly ambivalens utolsó tettének (persze, nem akarása, hanem) értelmezése. Az utolsó tett ugyanis másképpen játszódik le a megvakult, befelé látni tanult Faust képzetében és tudatában, mint odakünn, Mephisto színre állításában (mint ahogy Dante számos értelmezését a guelf ellenfelek bizonyára kétkedéssel fogadhatták, amennyiben erre sor kerülhetett volna). Amit Faust utópiája, mindig törekedő lényé kiteljesítésének hisz, valójában temetési előkészület, sírját ácsolják. Életteremtés helyett halálra készülés. A néző–olvasó előtt kétségessé lett a „végső bölcsesség”. Csakhogy itt már elősejlik az átlényegülés lehetősége, egy metamorfózisnak a megváltásban testet öltő változata. Dante vándorútján kísérői magyarázzák, amit a vándor lát, amit látnia kell, hogy a magasabb létezés irányába lépjen, ez hasonlóképpen történhet meg Faust

esetében, akinek testéről-lelkéről az égiek határozata szerint Mephistonak le kell mondania. Margit történetének korábbi, időleges lezárulása egyben Faust egyik történetének lezárulása. A második részre kitetszik, hogy az új történet is ideiglenes. Az új történet persze megkezdődhet, ilyenmódon Danténál a három részre tagolás nem mellőzi a fokozatosságot, nem tagadja meg az összefüggéseket, de érzékelteti a változást, mely az időtlenben teljesedik ki. Akár a *Faust* első és második része egy új történetnek a régebbire ráépüléseként fogható föl, még hozzá úgy, hogy az új egyelőre elfedi a régit, és csupán motivikus visszautalásokkal jelzi a régebbinek nem szűnő, ám pillanatnyilag alig vagy kevéssé időszerű voltát. Ezzel együtt Dante is, Goethe is azt sugallja, hogy a beavatódással befejeződik, ami elbeszélhető. Az, amiről számot lehet adni, aminek a földön megvalósítható(?) történéseiről érdemes szólni, kicseng, a nem-eviláginak nem lehet története, a leírhatatlan az állandó történés. Ugyanakkor az az egyszerű tény, amit a *Chorus mysticus* közöl (persze, nem függetlenül a dantei indítatástól), hogy mindaz, ami leírhatatlan (*das Unbeschreibliche*), mégis írásba, műbe foglalódik (hiszen ezzel zeng ki), feltételezi az íráshoz képest elbeszélte korábbiságát, ilyenmódon az irodalomma szerveződő elbeszélésnek, lett légyen az *commedia* vagy tragédia, az a sajátossága érvényesül, miszerint a műbe foglalás bizonyul az elbeszélői/írói részről az utolsó aktusnak. Hogy aztán mégse az író halálával (ismeretes, hogy Goethe nem sokkal halála előtt lepecsételte az elkészült második részt, s még baráti kérésre sem járult hozzá a megjelentetéshez), hanem az olvasó (majd: a fordító) megszületésével ne végződjék, hanem folytatódjék a műnek (de szerzőjének is!) története. Ilyenképpen nem pusztán a *Commedia* elbeszélőjének és a Faust-történetet a fordulópontig vivő alkotójának, egyben az alkotó aktusnak története marad lezáratlan. Mindkét mű a rendkívül magas kanonizációs helyre érve hozzásegített részint a Dante-, illetőleg a Goethe-életrajz megszületéséhez, valamint ahhoz a kommentáraradathoz, amely egyre újabb részleteket világított át a művekben, s amely az „üres helyek” kitöltését ugyancsak feladatának érezte. Az irodalomma válás folyamatát megkönnyíteni látszott, hogy mind Dante, mind Goethe kevéssé fukarkodott a kortársi és a közeli múltba sorolható poéták megidézésével, Dante néven nevezi őket, Goethénél legfeljebb felismerhetőek, ezáltal költői viszonyok képződnek meg, esztétikai vélemények (még ha több áttétellel is) fogalmazódnak meg, irodalomból létesül irodalom. Mindkét mű

roppant nyitottsága nemcsak az értelmezések sokféleségét eredményezi, hanem azt is, hogy egyes epizódok tárgy történetbe illeszkednek, tárgy történetet indítanak meg, a főszereplők szimbolikussága mind az európai gondolkodástörténetben, mind a társművészetek újragondoló aktusaiban az értelmezési változatokat szinte az áttekinthetetlenségig feszítik. A *Pokol* egy-másfél sorából épül ki Puccini *Gianni Schicchi*-je, a megrendítő Paolo és Francesca-epizódból opera születik (Zandonai), Csajkovszkij 1874-es zenekari darabja (*Francesca da Rimini*) idesorolható. A *Faust* „betét”-versei, *Margit a rokkánál*, *A thulei király*, *Bolhadal* szinte önállósulnak Schubert, Muszorgszkij közreműködésével. Dante azáltal, hogy költőelődeit, festő-kortársait bevonja a maga léttörténetébe, (ön) megismerésének drámájába, sugallja műve helyének kijelölését, nem kezdetként, hanem tökéletesítő folytatásként igényel szerepet az irodalmi gondolkodástörténetben. Goethe – főleg a *Faust* II. részében – korának, a XIX. század első harmadának (irodalmi) polémiajára is reagál, Byron alakját bevonva, ugyanakkor szétfeszíti a klasszicizmus kereteit, mégsem fogadva el a Schlegelek (vagy Novalis) középkor-vízióját, egyébként a szakirodalom meglehetősen határozottsággal állítja, hogy a Homunculus-figurát Goethe August Wilhelm Schlegelről mintázta. Goethének Dantéhoz fűződő, eleinte meglehetősen ambivalens viszonya egyenlítődtött ki az 1820-as évekre. Fritz Strich adott hangot annak az elképzelésnek, hogy Dante alakjainak plasztikus, keresztény-katolikus világa segítette Goethét: eképpen adva meg a második rész ötödik felvonásának szükséges körvonalait, de jólesően korlátok közé szorított formát és szilárdságot is feltehetőleg Dantétól kölcsönzött. Annyi tetszik majdnem bizonyosnak, hogy a *Paradiso* „teológiája” (és talán nemcsak az) hasznosult a *Faust* záró jelenetében. Goethe nem a vallási világképet rekonstruálja, hanem a Dantétól és a misztikus gondolkodóktól ideemelt szimbólumokat iktatta be műve rendszerébe. A már említett Dante-fordítónak, Karl Streckfussnak írt levelében (1827. január) emellett a világirodalmi távlatról elmélkedett. „*Uraságod küldeménye igen kellemesen érintett. Szent meggyőződésem: kialakulóban van a világirodalom; erre hajlik minden nép, ez irányban tesz baráti lépéseket: S itt a legtöbbet a német tehet, s tegyen is, szép szerepeket kaphat a nagy egyesüléssel.*” Igaz, Manzoni egyik műve az alapja a goethe-i fejtegetésnek, a német Manzoni-befogadást Goethe hathatósan mozdította előre. Emellé járult a *Parnasso italiano* tanulmányozása, az első kötetben Dantét, Petrarcat,

Ariostót és Tassót olvashatta. Az említett levelet követőleg Eckermannnal beszélgetett, többek között a világirodalomról, melynek alapozásához a *Faust* is hozzájárul sokfelé tekintésével, a versformák kavalkádjával, antik és modern összelátásával. Éppen a Beatrice–Margit szembesítés során igazolódik Goethe koncepciója, „forrásfelhasználás”-ának originalitása. A dante-i eszmétől előbb távolodik, majd aképpen közeledik hozzá, hogy rétegzett, sokfelől áthasonított szövegdarabok közé illeszti. Az így formált szövegegyüttesen mégis áttetszik a dantei jelenlét, a közbenjáró allegorizálódása lehetővé teszi az „összöveg”-re ráismerést.

A *Commedia* német népszerűsítése mások nevéhez fűződik, Goethe a kortárs olasz irodalom recepciója körül szerzett érdemeket. Esztétikájában nemigen jutott hely Danténak, az *Inferno* „realizmusá”-tól elismerő gesztusai ellenére távol maradt. Ám amikor több évtizedes munkáját megkoronázandó, tető alá hozta a *Faustot*, a „fő” művet, akkor szembesült a megoldhatatlan megoldásának, a fausti emberben lakó ambiguitás világhölteménybe foglalhatóságának problémájával. Az isteni szó: a születő, „*amely örökké munkálkodik és él*”, a fausti szó: „*egyik a másikban munkálkodik és él*” cseng össze, s ez sejtetni engedi, hogy a Közbenjáró nem méltatlant visz föl az Örök Női vonzáskörébe. Természetesen a *Paradisotól* nem függetlenül. Olyannyira nem, hogy nem kevesen vagyunk, akik a *Paradisot* úgy olvassuk, hogy közben a *Faust* utolsó jelenetét is belehalljuk.¹

An Essay about J. W. Goethe's Dante Interpretation

The essay discusses the role of *Divina Commedia* in Goethe's oeuvre focusing on Act V of *Faust II*, and examining Beatrice's and Gretchen's mediating function which may be interpreted as active helping roles on the road toward salvation. In a letter addressing a German translator of Dante, Goethe writes about a concept of world literature to be approached through translations. Goethe himself translated only a few lines of

¹ Esszém előzményei közé két, a hasonló tárgykörben publikált dolgozatom tartozik: Bemerkungen zur Frage des „Faustischen”: Faust I und kein Ende, in *Studien zu Goethes Werk*, hrsg. von Árpád BERNÁTH, Lajos MITNYÁN, Ágnes SIMON-SZABÓ, Szeged, Grimm, 2012, 161–172; Die Fürbitterin. *Neohelicon*, tom. 29, fasc. 50 (2012), 39–52. Az érdeklődő ott találja meg azt, amit a kérdés szakirodalmából közvetlenül felhasználtam.

Inferno as Dante's masterpiece did not play an outstanding role in his world view. However, due to his use of allegories and to the universality of religious thought, the comparison of *Divina Commedia* and *Faust I–II* may offer new perspectives.

BABITS ÉS AZ ISTENI SZÍNJÁTÉK-FORDÍTÁS FORRÁSAI

Jelen dolgozat elsősorban arra a kérdésre keresi a választ, hogy milyen források alapján dolgozott Babits Mihály, amikor az *Isteni Színjáték*-fordítását készítette. Egy effajta kérdésfeltevés első megközelítésben akár banálisnak is tűnhet, hiszen egy fordítás forrását kutatva általában megelégszünk azzal, hogy megnevezzük a mű forrásnyelvi szövegét. Ez azonban bizonyos esetekben elsietett válaszokat eredményez, hiszen egyrészt a szövegkritikai kutatás eredményeinek köszönhetően számos – főleg klasszikus – irodalmi mű szövege folyamatos változásban van, s talán némelykor nincs is egyetlen szöveg, amelyet forrásként megnevezhetnénk, másrészt korántsem egyértelmű, hogy a fordító kizárólag a forrásnyelvi szöveg átültetését tekinti feladatának munkája közben, s átültetésének forrásait kutatva esetleg egészen váratlan szövegekhez is eljuthatunk.

1. A forrásszöveg

Ha a fenti megállapításokat Babits *Isteni Színjáték*-fordításának tükrében vizsgáljuk, akkor meg kell állapítanunk, hogy mindkét említett nehézség komoly akadályt jelent munkánk során. Az *Isteni Színjáték* ugyanis azon nagy klasszikus művek egyike, amelynek szinte évtizedről évtizedre változik a kritikai kiadása, vagyis a tudományos közvélemény által a „legjobbnek”, a Dante által egykor valóban papírra vetett – de aztán elveszett – változathoz „legközelebbinek” tekintett szövege. Babits korában is számos *Commedia*-kiadás látott napvilágot, sőt bizonyos tekintetben a Dante-textológia aranykorának tekinthetők a XX. század első évei, amennyiben az 1921-es nagy Dante-centenáriumra készülve sorra jelentek meg az egyre alaposabb szövegrekonstrukciók.¹ Ugyanakkor a tény, hogy számos kiadás jelent meg, még nem jelenti azt, hogy Babits használta is ezen tudományos eredményeket, hiszen megtehetette volna, hogy kiválaszt egyetlen kiadást, amelyet forrásszövegnek tekint, s amelyet híven követve lefordít. Ez azonban nem valószínű.

¹ Vö. MÁTYUS 2015a, 485–486; CIOCIOLA 2001, 167–199.

Mindenekelőtt fontos leszögezni, hogy mintegy két évtizeden keresztül dolgozott Babits a fordításon,² és természetesnek tűnik, hogy ezen idő alatt figyelemmel kísérte a Dante-filológia fejleményeit is. Egy 1927-es írásában, vagyis *Az én könyvtáram* című esszéjében szerényen ugyan, de egyértelműen közli, hogy komoly dantisztikai irodalom van a birtokában: „Íme Dante-könyvtáram, mely életem egy egész epocháját őrizi, noha a legszükségesebb kézikönyveken, néhány fontos kiadás, kommentár, fordítás és tanulmány kollekcióján alig terjed túl.”³

Ugyanakkor Babits maga is felkészült filológus volt, aki fordításainak forrásszövegét nem egyszerűen kiválasztotta, hanem több esetben is maga „alkotta meg”, vagyis a rendelkezésre álló szövegkiadások eredményeit felhasználva mintegy textológusként „létrehozott” egy saját szövegváltozatot, s azt fordította le. Két jelentős esetre érdemes itt felhívni a figyelmet. Amikor, már élete alkonyán, Babits Szophoklész fordítja a Parthenon Kétnyelvű Klasszikusai sorozat számára, a görög szöveget a kor néhány tudományosan elfogadott kiadásából merítve, de azokat kontaminálva (vagyis a különböző változatokból válogatva) alkotja meg, majd az így előállt változatot fordítja le. A kötet görög szövegének szerkesztésére azonban a kiadó Moravcsik Gyulát kérte fel, aki több szöveghely esetében sem értett egyet Babits megoldásaival, s ennek hangot is adott. Végül kompromisszumos megoldás születik, s a fordításnak jórészt a Babits által „megalkotott” görög szöveg lesz az alapja.⁴ De hasonló textológiai munkát végez Babits az *Amor sanctus* című, 1933-as kétnyelvű himnuszgyűjtemény fordítójaként is. Az latin himnuszok „eredeti” szövegét ő maga állapítja meg, mégpedig – ahogyan a bevezetésben írja – „eklektikusan és néha kissé önkényesen”, vagyis a variánsok közül azt választva, amelyik „a legszebb és legvilágosabb értelmet adta”.⁵

Ezek alapján joggal feltételezhetjük, hogy hasonló elvek alapján született a Dante-fordítás is. Talán nem lenne nehéz magából a magyar szövegből igazolni, de szerencsére nem szükséges itt komoly filológiai boncolgatásokba bocsátkozni, hiszen a *Purgatórium* utószavában

² MÁTYUS 2015a, 43–66.

³ BABITS 1978, II, 159.

⁴ Az eset részletes leírását ld. KELEVÉZ 1998a, 71–72; valamint KELEVÉZ 1998b, 40–42.

⁵ BABITS 1933, 36. Az *Amor sanctus* forrásszövegeiről és Babits sajtó alá rendezői munkájáról ld. NÉDLI 2008, 176–183.

magá Babits hívja fel textológiai munkamódszerére a figyelmet: „*Félreértésnek látszhatik egy-egy hely, ami mindenestül tudatos és készakart. Így, ha az I. ének 9. sorában az alquanto-t ekként fordítom: valahára, az nem azért történik, mert alquando helyett félreértem – hanem költői mérlegelésekből (melyeket néhány szöveg is támogat). Minthogy úgy a szövegek, mint az értelmezések dolgában itt is eklektikusan jártam el, kérem a kritikust, ne ítéljen egyetlen szöveg vagy kommentár alapján.*”⁶

Ténynek vehetjük tehát, hogy az *Isteni Színjáték*-fordítás – Babits más magyarításaihoz hasonlóan – nem egyetlen, rögzült forrásszöveg alapján készült, hanem a nemzetközi Dante-filológia eredményeit figyelemmel kísérő, ugyanakkor saját költői érzékét a textológiai munka során is érvényesítő Babits „sajtó alá rendezői” munkája révén létrejött, ám – hiszen a Szophoklész-fordítástól és az *Amor sanctustól* eltérően az *Isteni Színjáték* nem kétnyelvű kiadványként jelent meg – csak virtuálisan létező szövegváltozat tekinthető a magyar fordítás forrásszövegének.⁷

2. Értelmezői és alkotói források

Az alábbiakban megkísérlem csokorba gyűjteni a fordításban tetten érhető, de az eredeti forrásszövegtől eltérő forrástípusokat. Bár továbbra is kizárólag Babits *Isteni Színjáték*-fordítása szolgál vonalvezetőmül, úgy vélem, hogy a felsorolandó forrástípusok felhasználása általában is jellemző a fordítói munkára.

Meglátásom szerint két nagy csoportba oszthatóak a fordítói munka során felhasznált és aztán magában a megszületett fordításban is szövegszerűen tetten érhető források. Az egyik csoportot azon források alkotják, amelyeket a fordító kifejezetten az eredeti szöveg megértése és megértése érdekében használ fel. Minden fordítás elsődleges célja egy idegen nyelvű szöveg tartalmának, formájának és általában szövegvilágának az

⁶ BABITS 1920, 294.

⁷ Hogy mely kiadások képezték e „virtuális” szövegváltozat alapját, azt a Babits fordításának forrásszövegére rákérdező eddigi tanulmányok csak megközelítő pontossággal tudták feltárni, miközben abban konszenzus uralkodik, hogy e szövegkiadások a kor legfrissebb és legjobb tudományos szövegkiadásai voltak. Vö. MÁTYUS 2004, 151–156; PAPP 2006–2009, 163; MÁTYUS 2015a, 71–76 és 125–129. Eltekintek itt e szövegkiadások bibliográfiai leírásától, ám jelzem, hogy az idézett tanulmányok bibliográfiájában pontos leírást kaphat az olvasó.

átültetése egy másik nyelvre, ami természetesen csak úgy lehetséges, hogy a fordító világos, árnyalt és jól körvonalazott értelmezéssel rendelkezik az eredeti szövegről, és ezt az értelmezést át is tudja nyújtani olvasóinak magában a fordításban. Ám a megértés és megértetés során teljesen nyilvánvalóan támaszkodik az eredeti szöveg recepciója által elért eredményekre, vagyis a kommentárirodalomra, az egyéb idegen nyelvű fordításokra, s esetleg a korábbi magyar átültetésekre is. E forrásokat nevezhetjük *értelmezői források*nak, hiszen az értelmezés támaszaiként használja fel ezeket a fordító. Mindebben semmi meglepő nincs, minden fordító úgy fordít, hogy felhasználja ezen „segédszövegeket”, ám az már nem ilyen természetes, hogy e forráshasználatnak nyoma legyen a fordítás szövegében. Sőt, általában az értelmezői források kimutathatósága – miként az alábbi példásor szemlélteti majd – igen limitált.

Elméleti szempontból talán érdekesebb a fordítás során felhasznált és az átültetett szövegben tetten érhető források másik típusa, amit *alkotói forrásként* definiálnék. A fordítások – túl azon, hogy átültetnek egy idegen nyelvű szöveget – önálló célnyelvi irodalmi szöveggé is értelmezhetőek, ám hogy ezen önállóságukat elérjék, szükségszerű, hogy saját irodalmuk hagyományába lépjenek, és valamiképpen dialógust kezdeményezzenek önnön irodalmi múltjuk alkotásaival. Ez pedig csak úgy képzelhető el, ha a fordítás szövegében világos utalások segítségével megidéződnek az adott irodalom művei. Amikor tehát a fordítás szövegében tetten érhető egy másik célnyelvi irodalmi szöveg, akkor beszélhetünk alkotói forrás jelenlétéről, hiszen ilyenkor nem a forrásnyelvi szöveg értelmezési segédszövegekként használja a fordító az adott forrást, hanem alkotóként, saját jogú szerzőként lépve színre, önálló alkotásának támpontjaként nyúl a forráshoz. Például az *Isteni Színjáték* mindegyik verses magyar fordításának egyik alkotói forrása Arany János *A magyar nemzeti vers-idomról* című esszéje, hiszen Arany itt példával illusztrálja, hogy miként lehetne lefordítani Dante művét, s az olasz *endecasillabó* drámai jambusba ülteti át.⁸ És Arany után minden magyar verses Dante-fordítás mértéke drámai jambus. Mivel azonban az *endecasillabo* és a drámai jambus nem ugyanaz, az Arany után alkotó magyar fordítók metrumválasztását egyfajta utalásként kell értelmeznünk, amellyel azt üzenik – ha szabad ilyet mondanom: helyesen –, hogy fontosabb szá-

⁸ ARANY 1962, 253.

mukra a magyar irodalmi és fordítói hagyományba való beilleszkedés, mint az eredeti mérték – egyébként csak nagyon nehézkesen megoldható – visszaadása.⁹

Ezen alapvetően elméleti eszmefuttatás után néhány – Babits Dante-fordításából vett – példával illusztrálom az elmondottakat.

2.1. Kommentárirodalom

Az értelmezői források között kiemelt jelentőségű a kommentárirodalom. Természetes, hogy a fordító a szöveggel együtt olvassa az évszázadok alatt a szöveghez szinte hozzánőtt jegyzeteket. Ezt sok esetben nem lehet tetten érni magában a szövegben, ám néhány szöveghely árulkodó. A *Pokol* XXIII. énekében Vergilius megrökönyödve csodálkozik rá, hogy az ördögök átverték, majd az egyik bűnös – Catalano testvér – ironikusan „fejére olvassa” naivitását és hiszékenységet. Így szól az olasz szöveg (*If.*, XXIII, 142–144.):¹⁰

*E il frate: „Io udì già dire a Bologna
Del diavol vizi assai, tra quali udì
Ch’egli è bugiardo, e padre di menzogna.”*

Babits fordításában:¹¹

*„Bolognában tanultam” – visszamorga –
„egyetemen, hogy, többek közt, az ördög
hazugság atyja és család a dolga.”*

⁹Érdemes itt megjegyezni, hogy az a Baranyi Ferenc, aki 1966-ban úgy fogalmaz, hogy „[...] még nincs kialakult módszer az olasz hangsúlyos 11-esek magyarra való átültetésére [...]. Mindenesetre ott kell a kísérletezést folytatni, ahol Ady Endre kezdte el, Nagy lopások bűne c. versének megírásával.” (BARANYI 1966, 418–419), a 2012-ben elkészült *Pokol*-fordításában nem kísérletezik, hanem „visszatér” a drámai jambushoz (vö. BARANYI 2012).

¹⁰Az olasz szöveg forrása: SCARTAZZINI–VANDELLI 1903, amely bizonyosan egyike volt a fordítás forrásszövegeinek.

¹¹A Babits fordításából vett idézetek forrása: BABITS 1940.

Az eredeti és a fordítás közötti különbség az „*egyetemen*” szócska betoldása Babits részéről. A klasszikus magyarázó fordítói átváltás esete áll előttünk, hiszen a fordító nem tesz mást, minthogy egy kicsiny tartalmi kiegészítéssel világossá teszi a szövegben rejlő értelmezési lehetőséget. Ám itt leginkább az érdemel figyelmet, hogy a megoldás forrása, vagyis az a tény, hogy az adott szöveghelyen Bologna alatt nem egyszerűen a várost kell értenünk, hanem annak egyetemét, nyilván valamelyik kommentárból világos Babits számára: hogy melyikből, azt nem tudjuk, hiszen minden kommentár hozza ezt az értelmezési lehetőséget. Itt egy olyan esettel állunk tehát szemben, amikor a fordításban szövegszerűen is tetten érhető a kommentárirodalom jelenléte. Természetesen hasonló példák sokaságát hozhatnánk Babits magyar szövegéből és általában minden klasszikus fordításból.

2.2. Egyéb idegen nyelvű fordítások

Babits az 1912-es, vagyis a *Pokol* kiadását megelőző, *Dante fordítása* című műhelytanulmányban hosszasan elemzi a különböző nyelvű *Isteni Színjáték*-fordításokat. A magyarokat most nem felsorolva az alábbi szerzőket és fordításokat említi: angol nyelven: Longfellow, Wright, Cary, Haselfoot; német nyelven: Schlegel, Witte, Philaethes, Zoozmann, Streckfuss, Kannegiesser, Notter; francia nyelven: Chabanon, Margerie, Ratisbonne. Természetesen nem valószínű, hogy mindezeket olvasta is, de a tanulmányból kivehető, hogy belelapozott a kötetekbe és elmélkedett róluk. Bizonyára volt olyan eset, ahol a megértés vagy az értelmezés segítőjeként támaszkodott is rájuk. De hogy ezt be is mutassuk, az kellene, hogy tetten érnünk egy áthallást, esetleg egy hibát, amelyben az egyik felsorolt fordítót követi. Íme egy példa.

A *Pokol* III. énekében a valódi pokolba való bejutásra várakozó meztelen, káromkodó lelkek bemutatásakor Kharón, a révész érkezését Dante e szavakkal festi le:

*Poi si ritrasser tutte quante insieme,
Forte piangendo, alla riva malvagia
Ch'attende ciascun uom che Dio non teme.
Caron dimonio, con occhi di bragia*

*Loro accennando, tutte le raccoglie;
Batte col remo qualunque s'adagia. (If., III, 106–111)*

Babits fordításában:

*Aztán sirás közt elhagyván a sajkát,
visszahúzódtak a partra, mely várja
mindazt, ki Isten ellen nyitja ajkát.
Cháron ördög parázs szemekkel állja
el útjokat és visszaintve nyáját,
ki rest, az evezővel taszigálja.*

Az átültetés alapján olyan kép tárul az olvasó szeme elé, mintha Kharón megjelenésekor a lelkek kissé megijednének, hátrahúzódnának, majd a pokoli révész visszaintené őket. De erre az oda-vissza mozgásra utaló összes kifejezés babitsi találmány. Először is az „*elhagyván a sajkát*” egyszerű betoldás. (És csakis úgy értelmezhető, hogy eltávolodtak tőle, hiszen fel még nem szálltak.) Danténál nem visszahúzódnak, hanem összegyűlnek a lelkek, ráadásul Kharón is egyszerűen csak int a bűnösöknek, nem pedig visszainti őket.

A hiba forrása bizonyára a 106. sor „*si ritrasser*” igéje, amelynek valóban lehet ‘visszavonulni, visszalépni’ jelentése is, de jelen esetben minden kétséget kizáróan ‘összegyűlni’ jelentésben áll – miként arra minden kommentár figyelmeztet. Babits azonban nem olvassa a kommentárokat, vagy nem hallgat rájuk, hiszen fordítása Longfellow-t követi.

*Thereafter all together they drew back,
Bitterly weeping, to the accursed shore,
Which waiteth every man who fears not God.
Charon the demon, with the eyes of glede,
Beckoning to them, collects them all together;
Beats with his oar whoever lags behind.¹²*

Longfellow érti félre a „*si ritrasser*” igét („*they drew back*”), Babits csak követi. Talán nem túl merész állítás, hogy utána viszont Babits érti

¹² LONGFELLOW 1867, 12.

félre Longfellow-t, hiszen a „*loro accenando*” fordultnak tökéletesen megfelelő „*beckoning to them*”-be belehallja a „back” határozószót, s így lesz nála a hívásból visszaintés.

Azt kell mondanunk, hogy amikor az effajta források, vagyis a más nyelvű fordítások használata láthatóvá válik a célnyelvi szövegben, akkor jórészt fordítói hibát lehet sejteni a fordítás mögött, hiszen az ilyen megoldás csak akkor válik láthatóvá, ha a forrásként szolgáló fordítás már maga is egy különleges, sok esetben hibás megoldást alkalmazott, amit aztán átvett tőle a másik. Filológiai szakterminussal élve a konjunk-tív hiba tipikus esetével állunk szemben.

2.3. Korábbi magyar fordítások

Az is természetesnek tekinthető, hogy a fordító mindig számol a megelőző magyar fordítások eredményeivel. Általában a fordító kritikus a hagyománnyal szemben: ha a megelőző fordításokat teljesen kielégítőnek vélné, nyilván bele sem vágna a munkába. Ez Babitsra is igaz: az 1908-ban Juhász Gyulához írott, a Dante-fordítás megkezdését bejelentő levelében úgy fejt ki fordítói elveit, hogy közben tételesen mutatja ki Szász Károly magyarításának hibáit.¹³ Ugyanakkor nem csak a kritika hangja érhető tetten Babitson. Egy-egy szöveghely átültetésekor elismeri, hogy elődeinél ő sem tud jobb megoldást. Sőt, Babits esetében az elődök eredményeinek felhasználása és kiaknázása fordítói elvvé is válik, melyet élete végéig alkalmaz is. 1923-ban, az új Shakespeare-fordítás munkálatainak megkezdésekor közzétesz és vitára bocsát egy tervezetet, melyben a fordítói szabályokat rögzíti. Ebben nagyon világosan fogalmaz: „[...] a fordítónak nemcsak joga, hanem kötelessége is mindenütt, ahol a régi fordítás valamely helynek egyedül helyes vagy lehetséges megoldását eltalálta, ezt a megoldást átvenni.”¹⁴

A *Pokol*-fordítás így átvesz megoldásokat Arany Jánostól, Szász Károlytól, Angyal Jánostól, sőt Zsigány Árpádtól is. A Szász Károly magyarításából átemelt sorokat, sortöredékeket, rímeket az egyes főrészek utószavaiban meg is adja, míg a többiekről úgy nyilatkozik, hogy

¹³ BABITS 2005, 107.

¹⁴ BABITS 1978, II, 12.

„elődeim [...] munkáit, ahol használhattam, szuverén módon felhasználtam”.¹⁵

Közismert, hogy a mű kezdősorait Babits Arany Jánosnak a már idézett, *A magyar nemzeti vers-idomról* írott tanulmányában közétett fordításkísérléből emelte át, így tisztelegve példaképe előtt.¹⁶ A pokolkapu feliratának híres utolsó sora – „*Ki itt belépsz, hagyj fel minden reménnyel!*” (*If.*, III, 9) – pedig Császár Ferenc és Angyal János révén alakult ki.¹⁷

A Szász Károlytól származó részletekről, mint jeleztem, Babits még lajstromot is készít. Van azonban több olyan szöveghely is, melyeket Szásztól vesz át, de a jegyzetben nem utal rájuk.

A *Pokol* VIII. énekének 56. sora Szásznál így hangzik:¹⁸

Kiszállanánk, kedved telik, remélem
[...].

Babitsnál:

hol a part látszik, kedved tell, remélem
[...].

Ez még véletlen is lehetne, de a sorra ütő rím – mindkét szerzőnél: „*discérem*”, valószínűsíti az átvételt. Hasonlóképp a XII. ének 35., 37. és 39. sorainak rímei, illetve a mondatok hasonló szintaxisa áthallást sejtet. Szásznál:

Elsőbb jövék, leszállni mély pokolra
[...] *ha jól hallottam róla*
[...] *Distől a nagy ragadmányt elrabolta.*

Babitsnál:

először szálltam e mélyebb pokolba,
[...] *ha tudásom e felől se csorba*

¹⁵ BABITS 1912, 297.

¹⁶ Vö. SAUDER 1966, 526–527.

¹⁷ MÁTYUS 2004, 191.

¹⁸ A Szász Károly fordításából vett idézetek forrása: SZÁSZ 1885.

[...] *a felső körből Distól elrabolta*
[...].

Ugyanígyen átvételre bukkanhatunk a XXVIII. ének 41., 43., 45. sorában. Szász:

Mert a seb addig beheged s bezárul,
[...] *De te ki vagy, ki ott a szirt-párkányrúl*
[...] *Mit rád szabtak bűneidnek árul?*

Babits:

s a vágás újra beheged, bezárul,
[...] *De te ki vagy, aki a szirt csucsárúl*
[...] *mely rád van szabva bűneidnek árul.*

Hogy számos átvételt nem jelez és nem ír ki Babits, az természetesen nem valamiféle plagizáló szándék elfedése. Azt kell inkább feltételeznünk, hogy Babits a munka folyamán medítál Szász és mások munkáin, s ahol úgy ítéli, akár egész sorokat, vagy néha csak rímeket, kifejezéseket vesz át. De eközben a saját fordításán dolgozik, nem pedig filológiai tanulmányt ír, tehát nem jegyzeteli meg, hogy mit vett mástól és mit dolgozott ki saját maga. A munka végén azonban – mintegy tiszteletből – végigfut a szövegen, és emlékezetből kigyűjti az áthallásokat. Érthető módon néhány átvételről elfeledkezik, sok helyen viszont olyanokat is megad, amikre ő – aki valóban együtt élt a szöveggel és a különböző fordításokkal – pontosan emlékszik, de másnak bizonyosan nem tűnnének föl. A *Pokol* XXIX. énekének 61. sorát például kijegyzeteli, mint olyat, melyet Szásztól vett. Szásznál így hangzik:

S a legparányibb féregig le, vesztét
[...].

Babitsnál:

hogy a kis féregig le minden állat
[...].

A fordító, aki ismeri a sorok megszületésének folyamatát, nyilván pontosan emlékszik, hogy Szász Károly megoldása segítette a sor megalkotásakor. De ezt egy kívülálló nem képes felfedezni, hiszen a végeredmény a rímek, a szintaxis, a ritmus tekintetében immár nagyon távol került a forrástól.

Ám nem csupán Szász Károlyra támaszkodott Babits. Angyal Jánostól, a *Pokol* utószavában megjelölt „Rondabugyrod” kifejezésen túl szókapcsolatokat, néhol sorokat is átvesz. A IV. ének 16. sora – „*És én, ki arca színét észrevettem*” – Angyaltól származik.¹⁹ De talán a II, 40. sor „setét hegyalj” kifejezése is az övé, miként a III. ének 22–28. sorainak egyes – „csillagtalán éj”; „kézcsattogás”; „fekete lég” – összetételei. A IV. ének 42. sorában – „*senza speme vivemo in desio*”, melyet Babits „*életünk reménytelen kívánság*”-ként fordít, mintha szintén éreznénk Angyal „reménytelen vágy” fordulatát.

Zigány Árpád fordítása is segíthette Babitsot, néhol az ő megoldásai is beleszövődnek a babitsi magyar Dantéba. A *Pokol* V. énekének 54. sora – „*fu imperadrice di molte favelle*” – fordítása nála így hangzik:²⁰

császárnője volt sok-nyelvű népnek
[...].

Babitsnál:

császárnője volt soknyelvű tömegnek
[...].

Ez persze lehet, hogy véletlen, de az V. ének 132. sorának fordításában már mindenképp ott érzem Zigány átültetését. Zigány így fordít:

de mégis egy pont volt, amely megejtett
[...].

¹⁹ Az Angyal János fordításából vett idézetek forrása: ANGYAL 1878.

²⁰ A Zigány Árpád fordításából vett idézetek forrása: ZIGÁNY 1908.

Babitsnál:

*de főleg egy pont lett, amely megejtett
[...].*

Túl a sorok szerkezeti egyezésén, melyet egyébként az eredeti motívál, a rím szó nagyon erős és nem egyértelmű következménye az olasz „*ci vinse*” (‘legyőzött’) igének.

A *Pokol* VII. énekének 30. sora – „*gridando: Perché tieni? e Perché burlì*” – szintén gyanús. Babits megoldása:

kiáltva: „Mért vagy tékoz?” „Mért kuporgó?”

De, legalábbis a kifejezésekben, talán Zigány ösztönözte:

„Mit tékozolsz?” és: „Mit kuporgatsz?”

A „*tieni*” és „*burlì*” olasz igékhez nem olyan egyértelműen társulnak a magyar „kuporgatni” és „tékozolni” igék. Jól mutatják ezt Szász Károly – „*Mért takarítani*” S „*mért pazarl’ni*” –, valamint Angyal János – „*Fukar te mért vagy, mért dobod marékka?*” – megoldásai. Ráadásul Babits pontosan ugyanúgy cseréli meg az eredeti szöveg igéinek sorrendjét, ahogy Zigány.

Azt mondhatnánk, hogy az elődök munkáinak átvételekor is értelmezői források használatával van dolgunk: Babits – ahogyan ő maga fogalmazott – akkor alkalmazza ezen elvet, ha elődei olyan megoldásokat találtak, amelynél jobban ő sem tud nyújtani. Vagyis a forrás használatát a pontos értelmezés átadása motiválja. Ugyanakkor észre kell vennünk, hogy a megoldás egyben a magyar irodalom, legalábbis fordításirodalom hagyományába is beleilleszti a fordított szöveget. Az olvasó ugyanis ráismerhet olyan szöveghelyekre, amelyeket előzetesen már ismert a korábbi fordításokból. Ezért az effajta forráshasználat során nem csupán értelmezői, hanem az alkotói forrás fogalmával is számolnunk kell.

2.4. A magyar irodalmi hagyomány

Egyértelműen az alkotói források közé kell sorolnunk azokat a célnyelvi irodalmi szövegeket, amelyek utalásszerűen, de kimutathatóan vannak jelen a fordítás szövegében.

A *Pokol* I. énekében Vergilius feltűnését Dante így írja le:

[...] *mi si fu offerto*

Chi per lungo silenzio parea fioco. (*If.*, I, 62–63)

A „*fioco*” szó jelentése problémákat generált a XIX. századi filológusoknak. A szónak két alapjelentése lehetséges: sápadt vagy rekedt. Csak a két legfontosabb és Babits által is jól ismert kommentátorra – Scartazzinire és Torracára²¹ – utalva, azt mondhatjuk, hogy a korszak mértékadó kutatói szerint Dante „sápadt-bágyadt” jelentésben használja a terminust, hiszen Vergilius, a ráció allegóriája úgy sápadt el a limbusbéli hosszú magányban, ahogyan a „sötét” középkorban halványodott és erejét veszítette a tudomány és az ész. Mások, főként a megelőző tudósgeneráció képviselői, köztük például Poletto,²² úgy vélik, hogy függetlenül minden allegóriától, a hallgatástól az ember legfeljebb bereked, nem pedig elsápad. Túl azon, hogy a második magyarázat – egyszerűen azért, mert feloldja képzavart – meggyőzőbbnek látszik, talán Babitsnak a költői megérzésén és a kommentárokon kívül más oka is lehetett a „rekedt” jelentést elfogadni.

Arany János a *Bolond Istók* második részének első szakaszában, mikor az újrakezdés nehézségeit ecseteli s az első rész megírásától eltelt hosszú időre emlékszik vissza, így fogalmaz:

S azóta, mint Aldighieri mond:

„Mély hallgatásban torkom elrekedt”

[...].²³

²¹ SCARTAZZINI–VANDELLI 1903, 9; TORRACA 1905, 9.

²² POLETO 1894, 15.

²³ ARANY 1952, 167.

A nagy előd szavai után nem lehetett másként fordítani sort. S íme Babitsnál:

[...] *im valakit mintha látnék:
rekedtnék tünt fel hosszú némaságtól.*

Arany *Bolond Istók*jában a szöveghely nem más, mint vendégszöveg Dantétól, s a fordító ezt a vendégszöveget emeli „vissza” eredeti helyére, holott az Arany munkája és Babits fordítása között eltelt évtizedek alatt megváltozott a tudományos közösség álláspontja a passzus értelmezéséről. Mivel Babits előtt, miként fentebb érzékeltetni próbáltam, főképp olyan kommentárok lehettek, amelyek a másik – Vergilius gyengeségét és sápadtságát hangsúlyozó – értelmet részesítették előnyben, mindenképp gyanakodhatunk rá, hogy e helyütt a fordítót kevésbé érdekelte a kommentárirodalom, és sokkal inkább Arany szövege. De ha nem így lenne, akkor is igaz marad, hogy az adott helyen Babits szövege nem csupán Dante eredetijével, hanem Arany János költeményével is kapcsolatba lép, vagyis a magyar irodalmi hagyományt kebelezi be a fordításba.

2.5. Tudományos irodalom

A forráshasználat különleges esete, amikor a fordítás szövege a felhasznált forrás révén nem csupán szépirodalmi művekkel létesít párbeszédet, hanem az eredeti szövegtől távol eső tudományos irodalomhoz is hozzá kíván szólni: a fordító mintha kilépne hagyományos szerepéből, s egy tudományos vita részesévé válik. Babits *Isteni Színjáték*-fordításában többször is tetten érhető a jelenség, amit itt egy világos példával kívánok érzékeltetni.

Péterfy Jenő 1886-ban, a *Budapesti Szemlé*ben publikálta *Dante* című, hosszú és ihletett tanulmányát, ami formailag recenziónak tekinthető, hiszen Szász Károly frissen megjelent Dante-fordítása adott alkalmat neki, hogy Dante költészetéről értekezzen. S miközben a bírált munkát csak alig, s akkor is inkább a fáradozásért teljesen jogos tiszteletet megadva, de érdemben nem tárgyalva említi, nézőpontja homlokterébe egy általánosabb probléma, a mű lefordíthatóságának kérdése kerül. S miután hangot ad azon gyanújának, miszerint „*Dante tulajdonképpen*

lefordíthatatlan”, cikkének szinte minden oldalán bizonyítja ezt.²⁴ Hasonlatokat elemez, Dante leírásainak dramaturgiáját vizsgálja, egy-egy sor megrendítő nyelvi leleményéről beszél, s ilyenkor nem mulasztja el hozzátenni, hogy mindezt csak ott és úgy lehetett kifejezni, ahol és ahogy Dante tette. Egy helyütt, idézve az eredetit, így fogalmaz: „*Egész különös lágysága lesz a nyelvnek, ha Dante melegül, örömet, vágyat fejez ki, Beatricének szeretné egy kételyét elmondani (Paradiso VII); hajtja vágya, hajtja, hajtja, hogy beszéljen, s támad az i hangtól csillogó, alliterációs, hullámos tercina:*

*Io dubitava e diceva: »Dille, dille«,
Fra me, »dille« diceva, »alla mia donna
Che mi disseta con le dolci stille«.*

A fordítónak itt le kell tennie a tollat; nemcsak Dantével, az olasz nyelv zenéjével kell versenyre kelnie; mindkettő hiú törekvés [...].”²⁵

A Péterfy által idézett szöveghelyet – a *Paradicsom* VII. énekének 10–12. sorait – így fordítja Babits:

*Haboztam, és: „Szólj!” mondtam egyre „Szólj csak!”
– mondtam magamban – „szólj Hölgyednek, ontsa
csöppjeit kételyedre drága szóknak!”*

A fordítás tartalmilag pontos, ám az alliterációt nem sikerült visszaadni. De Babits erről sem mondott le, csak nem éppen ezen a helyen próbálkozott az alliteráció fordításával, hiszen a *Paradicsom* X. énekének 37–39. soraiban visszatér a problémára, amennyiben ott az alábbi magyar szöveget látjuk:

*Mint Beatrice szeme csillanásban
jóról a jobbra oly gyors illanású,
hogy pillanat se múlt az illanásban.*

²⁴ PÉTERFY 1983, 288.

²⁵ Ibid., 295. Az idézett hely: *Pd.*, VII, 10–12.

Az eredeti szövegben itt nincs efféle alliteráció:

*È Beatrice quella che sì scorge
di bene in meglio sì subitamente
che l'atto suo per tempo non si sporge.*

Babits szövegének jelentése igen eltávolodik az eredetitől, úgy is fogalmazhatnánk, hogy feláldozza a jelentést az alliteráció érdekében. Nádasdy Ádám tartalmilag pontos fordításában így szól a szöveghely:

*Ő, Beatrice az, aki vezet,
a jótól a még jobbhoz, oly iramban,
hogy mindez nem is mérhető idővel.*²⁶

Vagyis azt látjuk, hogy a *Paradicsom* VII. énekében Babits nem tudta úgy lefordítani az egyik passzust, hogy annak zeneiségét is átültesse magyarra, ezért egy másik helyen, három énekkel később még a jelentés pontos visszaadásának elmulasztása árán is megpróbálja ugyanazt a retorikai eszközt, az alliterációt (ráadásul ugyanazon hanggal történő alliterációt) „belefordítani” a szövegébe, amit előzőleg elmulasztott áttenni magyarra. Babits maga legitimálja a megoldását a *Paradicsom* utószavában: „*a fordító jogosítva érezte magát az ill hanggal való játékot a költeménynek egy más helyére tenni át*”.²⁷ De túl a legitimáción – ami valójában egy fordítói elvet mond ki, mégpedig azt, hogy az eredeti minden formai (retorikai, metrikai és stiláris) sajátosságát pontosan vissza kell adni a magyar fordításban – a megoldás azért érdekes, mert ha a *Paradicsom* magyar szövegének X, 37–39. sorainak forrásaira kérdezzük rá, akkor azt mondhatjuk, hogy az adott sorok fordítását egyrészt az olasz szöveg VII. énekének 10–12. sorai, másrészt egy magyar tanulmány ihlették. Ha arra gondolunk ugyanis, hogy ugyanezen sorok zeneiségét idézte Péterfy a szöveg lefordíthatatlanságának bizonyítékeként, akkor azt kell mondanunk, hogy Babits alliterációja valójában válasz Péterfynek: azt üzeni az „ill hanggal való játék”, hogy Dante zeneisége igenis áttehető magyar

²⁶ NÁDASDY 2016, 584.

²⁷ BABITS 1922, 276.

nyelvre. S ha ez igaz, úgy a fordítás szövegének forrásává lép elő Péterfy Jenő tudományos dolgozata.

Bibliográfia

ANGYAL

- 1878 *Dante Alighieri Divina Commediája. A pokol*, ford. ANGYAL János, Budapest, Aigner Lajos, 1878.

ARANY

- 1952 *Arany János összes művei 3. Elbeszélő költemények*, szerk. VOINOVICH Géza, Budapest, Akadémiai, 1952.
- 1962 *Arany János összes művei 10. Prózai művek 1. Eredeti szépprózai művek, szépprózai fordítások, kisebb cikkek, tanulmányok, iskolai jegyzetek*, szerk. KERESZTURY Mária, Budapest, Akadémiai, 1962.

BABITS

- 1912 *Dante komédiája. 1. A pokol*, ford. BABITS Mihály, Budapest, Révai, 1912.
- 1920 *Dante komédiája. 2. A purgatórium*, ford. BABITS Mihály, Budapest, Révai, 1920.
- 1922 *Dante komédiája. 3. A paradicsom*, ford. BABITS Mihály, Budapest, Révai, 1922.
- 1933 *Amor Sanctus. Szent szeretet könyve. Középkori himnuszok latinul és magyarul*, fordította és magyarázta BABITS Mihály, Budapest, Magyar Szemle Társaság, 1933 [1932].
- 1940 [ALIGHIERI,] *Dante, Isteni színjáték*, ford. BABITS Mihály, javított kiadás, Budapest, Révai, 1940.
- 1978 BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok*, I–II. köt., szerk. BELIA György, Budapest, Szépirodalmi, 1978.
- 2005 *Babits Mihály levelezése 1907–1909*, szerk. SZÖKE Mária, Budapest, Akadémiai, 2005.

BARANYI

- 1966 BARANYI Ferenc, Az endecasillabo mint kifejező eszköz Dante Színjátékában, in *Dante a középkor és a renaissance között*, szerk. KARDOS Tibor, Budapest, Akadémiai, 1966, 381–420.
- 2012 ALIGHIERI, Dante, *Pokol*, ford. BARANYI Ferenc, Győr, Tarandus, 2012.

CIOCIOLA

- 2001 CIOCIOLA, Claudio, Dante, in *Storia della letteratura italiana*, vol. X, *La tradizione dei testi*, a cura di Enrico MALATO, Roma, Salerno, 2001, 137–199.

KELEVÉZ

- 1998a KELEVÉZ Ágnes, „Egy jó verssor szent dolog”. Babits filológiai elvei és költői gyakorlata. *Alföld*, 49 (1998), 54–73.
- 1998b KELEVÉZ Ágnes, *A keletkező szöveg esztétikája*, Budapest, Argumentum, 1998.

LONGFELLOW

- 1867 *The Divine Comedy of Dante Alighieri*, transl. by Henry Wadsworth LONGFELLOW, London, George Routledge & Sons, 1867.

MÁTYUS

- 2004 MÁTYUS Norbert, A magyar Dante-kommentár elveiről, in *Serta Jimmyaca. Emlékkönyv Kelemen János 60. születésnapjára*, szerk. SZÖRÉNYI László, TAKÁCS József, Budapest, Balassi, 2004, 187–198.
- 2006 MÁTYUS Norbert, Babits első találkozása a Divina Commediával. *Bár*, 8 (2006), 143–157.
- 2015a MÁTYUS Norbert, *Babits és Dante*, Budapest, Szent István Társulat, 2015.
- 2015b MÁTYUS Norbert, Dante-filológia, avagy Dante szövegeinek hagyománya és kiadásai. *Filológiai Közöny*, 61 (2015), 469–493.

NÁDASDY

2016 [ALIGHIERI,] Dante, *Isteni Színjáték*, ford. NÁDASDY ÁDÁM, Budapest, Magvető, 2016.

NÉDLI

2008 NÉDLI Balázs, „...Még szótár sem állt rendelkezésemre.” Babits Mihály versfordításairól, in *Közelítések...: Babits Mihály életművéről születésének 125. évfordulóján*, szerk. NÉDLI Balázs, PIENTÁK Attila, SIPOS Lajos, Szombathely, Sava-ria University Press, 2008, 167–183.

PAPP

2006–2009 PAPP, Judit, Note sulle fonti utilizzate da Mihály Babits per la traduzione della Divina Commedia. *AIΩN. Studi Finno-Ugrici*, 5 (2006–2009), 159–167.

PÉTERFY

1983 PÉTERFY Jenő, Dante, in *Péterfy Jenő válogatott művei*, szerk. SÖTÉR István, Budapest, Szépirodalmi, 1983, 285–338.

POLETTTO

1894 *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, con commento di Giacomo POLETTTO, Roma, Tipografia Liturgica di S. Giovanni–Tournay, Desclée, Lefebvre e C., 1894.

SCARTAZZINI–VANDELLI

1903 ALIGHIERI, Dante, *La Divina Commedia*, col commento di Giovanni Andrea SCARTAZZINI, rifatto da Giuseppe VANDELLI, Milano, Hoepli, 1903.

SZÁSZ

1885 *Dante Alighieri Isteni színjátéka. A pokol*, ford. SZÁSZ Károly, Budapest, MTA, 1885.

SZAUDER

- 1966 SZAUDER József, Dante a XIX. század magyar irodalmában, in *Dante a középkor és a renaissance között*, szerk. KARDOS Tibor, Budapest, Akadémiai, 1966, 499–574.

TORRACA

- 1905 *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, commentata da Francesco TORRACA, Roma–Milano, Società Editrice Dante Alighieri, 1905.

ZIGÁNY

- 1908 ALIGHIERI, Dante, *A Pokol. Az „Isteni Színjáték” első része*, ford. ZIGÁNY Árpád, Budapest, Schimkó Gyula könyvkereskedése, 1908.

Babits e le fonti della traduzione della Divina Commedia

L'articolo si prefigge l'obiettivo di fornire una breve e concisa panoramica alle fonti utilizzate da Mihály Babits per la traduzione della *Divina Commedia* (1908–1922). Innanzitutto si indaga intorno al prototesto giungendo alla conclusione che non si può parlare di un'unica edizione del testo originale scelta dal traduttore per il proprio lavoro, perché Babits – traduttore di classici di grande esperienza – eseguì le proprie traduzioni ricorrendo sempre prima ad un vero e proprio lavoro di critica testuale, con l'aiuto del quale fu egli stesso a stabilire il testo originale. Infatti anche il testo ungherese della *Commedia* usa come prototesto una specie di edizione virtuale – in quanto il risultato di tale lavoro non è mai stato pubblicato in italiano –, che si basa sulla contaminazione delle lezioni delle migliori edizioni contemporanee della *Commedia*: Torraca, Poletto, Scartazzini–Vandelli. La seconda parte dell'articolo fornisce, avvalendosi degli esempi chiarificatori, una tipologia delle fonti “secondarie”, quali il secolare commento al testo, le altre traduzioni straniere, soprattutto inglesi, francesi e tedesche, della *Commedia*, nonché le precedenti traduzioni ungheresi. Infine, basandosi sulla tesi secondo cui il valore e l'importanza di una traduzione non dipendono dalla sua presunta fedeltà o infedeltà all'originale, ma dalla sua abilità e capacità di

inserirsi nel canone della propria letteratura nazionale, vengono analizzate le fonti con l'utilizzo, l'uso e il riuso delle quali il traduttore riesce a collocare il suo lavoro nel flusso della storia letteraria ungherese.

„PAOLO ÉS FRANCESCA”.
DANTE HATÁSA A MAGYAR SZÁZADFORDULÓ MŰVÉSZETI
GONDOLKODÁSÁRA

Az örök kárhozatra ítélt, középkori szerelmespár címadó motívuma a Trecentót követő évszázadok képzőművészeti hagyományába is beleszövődött. Az *Isteni Színjáték* e pokolbeli bűnöseinek története az idők során önálló mesévé lett, és szerzője sokrétű hatástörténetével együtt terjedt világszerte. Francesca da Rimini és Paolo Malatesta, „a szerelem halottjai” olyan emblematikus erővel alkotnak dantei emberpárt, amilyenvel majd Rómeó és Júlia fognak shakespeare-it.¹

A költő vörös köpenyes, fejfedős, babérkoszorús alakját már igen korán ábrázolási séma gyanánt rögzítették. Egyenes tartás, kemény vonalú arcél, távolba révedő, nagy szemek és rómaiasan lapos, markáns orr – íme, a festőileg is kiaknázható habitus állandó jegyei. Vonzó külsőségek, amelyek a vizuális minta erejével, képi toposz gyanánt kötődtek az egymást követő generációk portréfestőinek képzeletét és kezét. Ez a kivételes szuggesztivitású költőarc² szinte ikonikus jelleget öltött. A Giottonak tulajdonított első portré, valamint Boccaccio jellemzése nyomán többnyire karizmatikus kisugárzású Dante-fej-ábrázolásokkal találkozunk. A művészet hódolata ez egy olyan költő iránt, aki a közvélekedés szerint földi pokolban élve írta a *Pokolt*, és az alkotás hevében méltóvá vált Isten látására. Arcáról is úgy tartják, hogy azt hatalmas műve tette aszkétikusan sovánnyá. Benne ezért az utókor vissza-visszatérően a váteszi áldozatvállalás fiziognómiai tanúságtételét látja.

Az olasz irodalom klasszikusának személyét és életművét Magyarországon is számottevő kultusz övezte, amely a XIX. század végén s a

¹ *Ifj.*, V, 73–142. A tanulmányban mindenütt a Babits Mihály-féle fordításra hivatkozom. Ehhez az alábbi szövegkiadást használtam: ALIGHIERI 1965.

² Móricz Zsigmond *Giotto és Rafael* című novellájában egy olaszországi nászúton lévő pár a művészetről beszélget. A férj szerint, aki Dante képét egyszer látta, nem felejtheti el. MÓRICZ 1926, 332. A legrégibb Dante-portrékról és maszkokról ld. RAJNAI 1966, 247–290.

következő századelőn érte el tetőpontját.³ Ám 1865-ben, amikor Olaszország-szerte Dante születésének 600. évfordulóját ünnepelték, magyarul még csupán a *Vita nuova* volt olvasható; a *Színjáték*ból csak szemelvényes fordítások léteztek.⁴ A középkor enciklopédiájának tartott trilógia a maga allegorizmusával és teológiai mélységeivel akkortájt csak a legműveltebbek olvasmánya volt. Kezdetlegesnek számított Dante-filológiai is, festőinket pedig még csak elvétve foglalkoztatta a *poema sacro*, illetve szerzője, a – metaforikusan szólva – „keresztény Homérosz”. A köztudatban a filozófus és a patrióta képe egyelőre erősebb volt, mint a művésze. A jubileum legpompásabb színhelyére, a szülővárost jelentő Firenzébe a Magyar Tudományos Akadémia nem delegált senkit. A diszmenetben azonban mégis ott vonult a kiváló magyar archeológus, politikus, műgyűjtő és szépíró, Pulszky Ferenc (1814–1897), Itália egyik legjobb hazai ismerője. Az 1848-as forradalmi kormány egykori helyettes minisztere ugyanis ebben a városban töltötte emigrációs éveit, s a via Bardi fölött lévő lakásán népszerű irodalmi szalont tartott fönn.⁵ Rendszeresen megfordult itt a forradalmár pap-költő, Francesco dall’Ongaro, aki a nemzetközi hallgatóság számára Dante-előadásokat tartott, de a centenárium hetében a Pulszky-ház külön magyar Dante-estélyt is rendezett. A felolvasás mellett ezúttal alkalmi dalokkal és versekkel, illetve az *Isteni Színjáték* egyes epizódjainak, így például Francesca da Rimini történetének felidézésével folyt a megemlékezés.⁶ A kor dantistái azt is feljegyezték, hogy Pulszky megjelent és pohárköszöntőt mondott a Palazzo Serristoriban 1865. május 17-én, az idegenből jött Dante-hívek

³ A hazai Dante-kultusz első, gazdag kultúrtörténeti anyagot felölelő monográfiája: KAPOSÍ 1911. A szerzőtől Babits Mihály maga is sok ösztönzést kapott saját Dante-stúdiumaihoz, ahogyan arról ő maga is megemlékezik. Vö. BABITS 1977, 336–341. Dante szerepéhez a magyar szecessziós képzőművészetben ld. KESERŰ 1986, 852–876.

⁴ A szövegkiadások problémájához ld. Mátyus Norbert kutatásait: www.dantealighieri.hu (utolsó látogatás: 2016. szeptember 9.).

⁵ A kor szóhasználatára szerint „nyílt házat” vitt Firenzében, ahol a turini tartózkodást követően hét gyermekével és feleségével élt, s ahol az olasz szellemi-politikai közélet előkelőségeit fogadta. A Dante-centenáriumot követő év már vízváltástól lesz a diplomáciai feladatokat ellátó Pulszky sorsában: az időközben visszakapott szécsényi birtokra visszatérve Teréz asszony és három gyermeke meghal tifuszban, s e családi tragédiát követően ő is hazatér. Vö. CSORBA 1997, 17.

⁶ KAPOSÍ 1911, 131–132.

tiszteletére rendezett lakomán is.⁷ A magyar emigránst egyvalami kitűnő módon különböztette meg másoktól: idegenbe kényszerülve sorstársat látott kedves olasz költőjében. Az emigrációs évekről az időközben akadémikus múzeumigazgatóvá és a magyar művelődés kulcsszereplőjévé lett Pulszky később könyvet írt *Számkivetés alatt Olaszországban* címmel.⁸ Olvasottsága okán ez a könyv egyik forrása lett a magyar századvég Itália- és Dante-kultuszának. Kiderül belőle egyebek között, hogy a Dante-felolvasások már Boccaccio óta divatban voltak Firenzében, s hogy milyen is volt „a költő születésének hatodik évszázados fordulój[a]” a Santa Croce-templom előtt leleplezett emlékszoborral, a hivatalos díszbeszéddel és a szülőházig tartó körmenettel, a több napon át tartó színházi díszelőadásokkal és táncestélyekkel – ami együtt valószínűségi nemzeti ünnepéllé tette a rendezvényt.⁹ „Magam is részt vettem benne aranyos magyar bársonyruhában, a híres száműzöttnek, az Anjoui királyi ház hívének s pártfogoltjának emlékünnepén nem hiányozhatott a száműzött magyar, ki Olaszországban talált menedéket. Lehetetlen volt meg nem emlékezni a költő azon soráról, melyben felfohajt: »O beata Ungheria, se non si lascia / Piu malmenare.«” – fűzte hozzá Pulszky.¹⁰

A firenzei ünnepségen a hivatalos Magyarország „mindössze” egy dísznyomású lappal képviseltette magát. Ezen Arany János 1852-ben írt *Dante* című költeménye volt olvasható, eredeti nyelvén, azaz magyarul. Noha így nem volt pályázatképes, szerény olasz fordítás kíséretében mégiscsak belekerült a Dantét dicsőítő versek nemzetközi albumába; a neki szóló elismerést hazai körökben még évtizedek múltán is emlegették.¹¹ Deklamálása a század vége felé jött divatba, amikor idehaza

⁷ BARLOW 1866, 60 és 62.

⁸ PULSZKY 1887.

⁹ Ibid., 187–190 (idézet a 188. oldalról).

¹⁰ Ibid., 189. (Az idézett sorok: *Pd.*, XIX, 142–143.)

¹¹ Hírt ad róla Rádl Ödön a nagyszalontai csonkatorony felavatási ünnepélye alkalmából, 1899. augusztus 27-én: „Égy alkalommal, Olaszországban járván, Florenczben a Santa Croce templom sekrestyéjében megnéztem azt az albumot, mely a Dante születésének 600-ik évfordulója alkalmából Dante dicsőítésére kiírt nemzetközi verses pályázat eredményét tartalmazza. – Pályázni csak latin, francia, olasz és spanyol nyelven írt költeménnyel lehetett. A nyomtatott album-lapokat forgatván, azok közé illesztve egy írott lapot pillantottam meg, melyen örömteljes meglepetésemre, hibátlan helyesírással írva, Arany »Dante« című költeménye volt olvasható magyar nyelven és olasz fordításban. A költemény alján olaszul írt jegyzet a nemzetközi bíráló-bizottság élénk

is megszaporodtak a költőt népszerűsítő megemlékezések, s melyeken többnyire a Francesca da Riminiről szóló részlet is elhangzott.

Arany – igazi értőjeként a dantei dimenzióknak – sokat tett Dante magyarországi nimbuszának terjesztéséért. E versében is erős költői képpel hódol pályatársának. Mint írja, megilletődve áll meg az ő „*vizeinek mélysége fölött*”, miközben a maga hitványnak mondott babérkoszorúját alázatosan ejti a földre. A költőelőd hatalmas munkáját, a *Commediát* a bibliai teremtéshez méri, őt magát pedig a Teremtőhöz. Arany metaforája az első visszhang a magyar irodalomban Boccaccio retorikus jövendölésére, amely szerint Dante, ha sorsa szerencsésebb, itt e földön „*istenné lett volna*”.¹² Látható, hogy az irodalmi tradíció sem kevésbé nélkülözi a pregnáns toposzokat, mint a képzőművészeti. A kettőt a metafora képes ereje köti össze, s áll majd a kultusz szolgálatába.

Dantét a halhatatlanok gyülekezetében látjuk viszont Zichy Mihály 1898-as készítésű rajzán, mely a *Petőfi apotheozisa* címet viseli (39. kép). A költő halálának ötvenedik évfordulóján kiadott díszalbum¹³ címlapjára ennek középponti részlete került; a teljes kompozíció – benne a minket különösen érdeklő részlettel – a kiadvány egyik belső lapját képezi. Az illusztráción három képsík rendeződik egymás fölé s vall a művész sugallta eszmeiségről a magyar szabadságharc fél évszázados jubileumán. Alul drámai mozdulatokkal üzenő, jelképes nőalakokat látunk, fölöttük a költő magas posztamensre állított mellszobrát, amely fölé egy szárnyas géniusz magasodik, valamint egy látomásszerűen felvillanó csoportkép. Együttesen jelentésük: Petőfi márvány büsztjére Gloria, a Dicsőség géniusza a magasból ragyogó csillagkoszorút bocsát, s ennek tanúi ismert arcok, a költő irodalmi eszményképei. Dantén kívül itt van Dávid király a lanttal, Homérosz, Horatius, Boccaccio, alattuk Zrínyi Miklós és Csokonai Vitéz Mihály, végül Pierre Jean de Béranger: koszorújuk a nagy költőelődök panteonját alkotja. Most, isteni megdicsőülé-

sajnálkozásáról szólott a fölött, hogy a költemény nem pályázott és nem a pályázat-képes nyelvek egyikén van írva, mert a jegyzet szerint oly klasszikus formában, annyi mélységgel, oly tömören és mégis találóan a Dante költészetét a beküldött pályaművek egyike sem jellemezte.” Ld. RÁDL 1899, 8–9.

¹² BOCCACCIO 1979, 25.

¹³ BARTÓK et al. 1898. A kompozíciót közölte a *Vasárnapi Ujság* 1898. március 13-i száma is, leírását ld. BERKOVITS 1964, 231 és 298. Az eredeti Zichy-rajz ma ismeretlen helyen van.

sének pillanatában az eleven szoborként megjelenített Petőfi révült pillantással társul hozzájuk. A lap teljes szemantikája akkor bontakozik ki, ha a fénykéve alatt és mögött elhelyezett figurákat balról jobbra haladva „olvassuk”. A kompozíció szélén Hungária ül fekete lepelben és a földre hullott magyar zászlót siratja. Középen a Forradalom megszemélyesített alakja roskad térdre, kettétört karddal a kezében. Mögötte a láncaitól megszabadított Sajtó áll és bizakodva az égre mutat. A képívén tett gondolat íve tehát egy bukott nemzeti küzdelemből az egyetemes szellem győzelmébe, a történelem aktualitásából pedig az időtlen dimenzióba tart.

Zichy viszonya Petőfihez, akinek egész életművét illusztrálni szerette volna, lelkesültebb, mint amilyen Petőfié volt Dantéhoz. Tudjuk, hogy a tizenhét éves költőnek dédelgetett álma volt eljutni egyszer Itáliába, a szépség hazájába. Olaszul is tanult, s fordított Vincenzo Montitól és Silvio Pellicótól. Semmi nyoma azonban, hogy Dantében is elmerült volna. Van ugyan életének egy epizódja, amely szerint fordítási kísérletei közepette szobája ajtajára krétával a pokolkapu feliratának eme három sorát írta:

*Per me si va nella città dolente,
Per me si va nell'eterno dolore,
Per me si va tra la perduta gente.*¹⁴

Ám ez inkább játékos gesztus lehetett, mintsem tudatos mintaválasztás. Az utóbbi majd a következő generációkra vár.

Az *Isteni Színjáték* szerzőjének kultikusan előmunkált képe, legendáriuma országszerte megelőzte műveinek mélyebbre ható integrálását. Dante recepciója kezdetben a szubjektív emlékezés vagy a szabad művészi értelmezés jegyében telt, s talán nem is csak idehaza: a költő és hősei új idők szabta új jelentéseket vontak magukhoz. Zichy rajzán például a jeles férfiak Dantét is magában foglaló, ideális társulásának antik eredetű eszménye gyanítható, amely szemléletességének köszönhetően könnyen öltött képi formát a későbbi századokban. Eredete Marcus Tullius Cicero *De re publica* című dialógusáig vezethető vissza, közelebbről a VI. könyv (*Scipio álma*) filozofikus leírásáig. A római szónoklás mestere

¹⁴ *If.*, III, 1–3, idézi KAPOSÍ 1911, 99. A *Koszoru* 1880. évf. 267. lapján Névy László majd így adja vissza a tercint: „*Rajtam át visz az út a gyászos városba, / Rajtam át visz az út az örök fájdalomba, / Rajtam át visz az út az elkárhozottak közt.*”. Idézi KAPOSÍ 1911, *ibid.*, 5. j.

egy olyan földöntúli birodalmat villant itt fel néhány sorban, ahová az állam jötevői térhetnek meg s élhetnek gondtalan elkülönültségben: „De hogy minél nagyobb hévvel védelmezd a köztársaságot, tudd meg, Africanusom, hogy mindazok számára, akik megmentették, megsegítették a hazát és növelték határait, külön hely van kijelölve az égből, ahol boldogan élvezhetik az örökkévalóságot. Mert a legfőbb istennek, aki a világmindenséget kormányozza, semmi sem kedvesebb a földi dolgok közül, mint az embereknek a jogrenden alapuló társulásai és egyesülései, amelyeket államoknak neveznek. Ezek irányítói és fenntartói az égből szállnak alá, s oda térnek vissza.”¹⁵ A nagy szellemek idealizált közösségének Zichy-féle megidézésével egy képzeletbeli, szakrális tér jött létre: a nemzeti kánonban kiválasztódott, univerzális lángelmék virtuális közösségéé.¹⁶ Európa-szerte gyakoribb volt azonban, hogy Dantét, akinek a vizualitás nyelvén terjedő hatása a középkorból az újabb korba is utat nyitott,¹⁷ heroikus magányában látták és láttatták, ami ismét csak romantikus gesztus. A kiválóság, a mások fölé emelkedés a zsenifelfogás értelmében küldetésszerű elszigetelődést jelent. Dante tényleges elűzése Firenzéből életrajzi előzménye volt ennek az újkori közhelynek. A költő bolyongása már Boccacciónál a nagy lélek mártíriuma volt, a XIX. században pedig a gyötrelmes művészsors egyik jelképe lett.

A toscanai hegyek egykori vándorát idézte meg a kor jeles magyar filológusa, Péterfy Jenő (1850–1899) egy német nyelven írt versében. Az Itália-járó germanistáról úgy tudni, a *Divina Commediát* mindig magánál tartotta. Saját bevallása szerint inkább szeretett volna „fenyű toboza”

¹⁵ Cic., *Resp.*, VI 13, ld. CICERO 1974, 374–375 (Havas László fordítása).

¹⁶ A szabadság gondolatnak elkötelezett, mélyen republikánus képzet, amely már Cicerónál sem csupán a katonai vagy hivatalnoki érdemekre, hanem általában a közügyek erényességén alapuló, odaadó szolgálatára vonatkozott, utat talált magának még a modern művészkultuszba is. Ami aktualizálta, az nem volt más, mint az „emberiség” kulturális felemelésének felvilágosodás kori programja, illetve ennek reprezentánsa, a génusz, a zseni. A zseninek juthat ugyan osztályrészéül a magány, de megjelenhet – mint Zichynél – a kiváltságos státuszúak virtuális tablóján is. Vö. GOHR 1975, 114–123.

¹⁷ A Dantétól induló képzőművészeti inspirációk sora igen hosszú; egyebek között Giotto, Botticelli, Luca Signorelli, Raffaello, Michelangelo, Zuccari, később Flaxman, P. Cornelius, Genelli, Führich, Delacroix, Blake, Ary Sheffer, Ingres, Carstens, Böcklin, Doré, Scaramuzza, Dante Gabriel Rossetti művészetében mutatható ki, ami jelzi a költő modern utóéletének elelenségét. Ld. ehhez VOLKMANN 1897; VASCONCELLOS 1925. A magyar recepcióhoz sok összefüggést tár fel kiváló elemzésekkel KESERÜ 1986.

lenni a Pinción, mint reáliskolai tanár Budapesten.¹⁸ A magyar recipiensnek a Tátra hegységben megtett útja Dantéra rezonál, ami lehet valós élmény, de értelmezhető a lélek tévelygéseként is. A vándor szerepébe bújtt Péterfy a táj vadságában, a fenyegető mélységekben és magasságokban borzongva ismeri fel az örök poklot és a hozzá rendelt lélekvezetőt:

*Denn Dante's Geist lebt nicht, wo Menschen leben,
Das Unfassbare ist sein Vaterland.
Wo Urweltsformen schrankenlos sich heben,
Wird seine hohe Macht Dir erst bekannt.*

[...]

*Die Unterwelt ist's in die Höh' geworfen,
Heraufbeschworen durch der Gottheit Macht;
Und Dante's Geist wandelt hier wie verborgen
Dem freien Licht zum Trotz, in dunkler Tracht.*¹⁹

„*Numen adest*” – foglalhatnánk össze Péterfy vízióját. Az istenség kettős módon is jelen van ebben az egyszerre késő romantikus és már a századforduló hangját is megelőlegező, látomásos versében. Egyfelől az őserejű természet motívumában, amelynek révén az kinyilatkoztatja magát, másfelől a halhatatlan Dantében, akinek szelleme őserőként árad ki a természetből. A hegyvidék itt a múlt századi zsenivallás kultikus színtere, melyet a költő szelleme és szellemtüneményei, a testetlen ősfomák járnak át.

Péterfy egyébként az első európai rangú Dante-tanulmány szerzője Magyarországon. Babits Mihály felléptéig nincs is hozzá foghatóan kongeniális interpretátora a *sommo poetának*. Mára klasszikussá vált munkáját *Dante* címmel 1886-ban a *Budapesti Szemlében* publikálta annak ürügyén, hogy Szász Károly tollából az első teljesen formahű *Pokol*-fordítás megjelent.²⁰ A kortárs kritikusok mintha tudatában lettek volna, hogy

¹⁸ KAPOSI 1911, 229.

¹⁹ A teljes verset ld. *ibid.*, 229–230. A Péterfy életében publikálatlan költemény keletkezési dátumát nem sikerült kiderítenem. Feltételezésem szerint fiatalkori mű lehet az 1870 körüli évekből. Első megjelenése: *Szerda* c. folyóirat, 1906. évf., 5. szám, 212.

²⁰ PÉTERFY 1886, 1–46.

Péterfy kezén új irodalmi portré született, ezért magát a vállalkozást is heroizálták. Úgy adtak hírt az esszéjét író tudósról, mintha ihlettől megszállott költőt lestek volna meg: „*Gyorsan, mintegy lázban írta az egészet s mikor elvégezte, halvány arcán, a lelkesedéstől égő szemén meglátszott, hogy idegei még vibrálnak a fényes látomásoktól, a munka izgalmától s gyönyörétől.*”²¹ A fentebb idézett költemény, az *Inmitten der Tatra* kivételes példa arra, hogy a „túlvilágot megjárt” magyar költő egy vérbeli dantista ész- és érzelmvilágába egyszerre tudott beférkőzni.

A hegycsúcs és a sziklaszirt a múlt században a kivételes emberi teljesítmények egyik szimbólumaként kötődött a kultúra nagyjaihoz, illetve velük volt metaforikusan azonos.²² Ez a közkeletű jelkép vagy attribútum igen korán gyökeret vert a magyar Dante-kultuszban is, irodalomtörténeseink és esszéíróink gyakran éltek vele, mindig retorikus célzattal. Egy 1855-ből való tanulmány az olasz irodalom ég felé törő, elszigetelt hegyormának mondja Alighierit, aki körül még csak csekély halmok se tűnnek fel. Egy verstani munka szerzője 1889-ben már az egyetemes középkor legfőbb magaslatát látja benne, egy másik helyen pedig mint hőszt és prófétát említik őt. Ez utóbbi dicséret Thomas Carlyle parafrázálása, aki Dantét, akárcsak Shakespeare-t, „*Saint of Poetry*”-nek nevezte.²³ Az angol történelemfilozófus egy-egy fejezetnyi magasztalást szentelt a két költőóriásnak abban a nálunk is népszerű könyvében, mely a tömegek fölé emelkedő „hősökről” szól.

A fenséges táj és a világon kívülre rekesztett művész fenti relációja öltött formát Paczka Ferenc egy 1899-ből való rajzán (40. kép). Ködfelhőbe vesző, hegyes tájban Dante roppant alakját látjuk, mellképi kivágatban. Látható, hogy a földi régiók fölött járunk. Túlméretezett arányaival a poéta úgy hat, mint egy emlékművé kövült jelenés: szoboryszerű, eleven monumentum, amely kolosszális tömböt alkotva nehezedik a vidékre. Keleties föntségében csodálat tárgya, bálvány, amely csak alulnézetből mutatkozik. A bálványozó megközelítésnek ez a módja ugyancsak a romantika továbbélő öröksége: az istenemberképmás itt már bizarr, nyomasztó, XIX. század végi látomás, rokonságban a nagy szimbolisták mitizált teremtményeivel. Ilyen grandiózus megjelenésük

²¹ KAPOSI 1911, 230.

²² A hegy-toposzhoz ld. GEORGEL 1985, 104–108.

²³ CARLYLE 1923, 128.

Gustave Moreau, Burne-Jones és Max Klinger mitológiai vagy történelmi figuráinak van, akik rendkívüli sorsokat testesítenek meg.

Összetettebb jelentésű motívumot, mint a hegy, aligha lehetett volna Dante alakja mellé rendelni. Paczka rajzán a számkivetettség mindenkor kulisszájaként értendő, avagy szentekhez illő attribútum gyanánt. Az európai jelképtárban a hegy mindig föld és ég találkozáspontja, azaz kettős birodalom, mely a halandó szférából a halhatatlanba nyúlik át. Aki felküzd rá magát, az az istenséghez vezető utat járja. Az *Isteni Színjáték* egész szerkezete nem más, mint állandó fölfelé törekvés, azaz ennek az útnak a teológiai modellje. Az út közepe, a purgatórium maga is hegy formájú, lépcsőzetes „küzdőtér” az erények mind magasabb fokozatainak elnyeréséért és az üdvözülés jutalmáért. A jelképes hegyormok Dantéjának ösképet tehát – modernista festőink irodalmi előzményét – magában a *Divina Commediában* kell keresnünk. Paczka rajza egyben annak a kiválasztott embernek is emléket állít, aki végigment a keresztény lélek megtisztító fokozatain, s tettét munkájával koronázta meg. A hegy ilyen értelemben a hit és a művészet hordozta igazság megtalálásának és kinyilatkoztatásának helyszíne is. A tájból kiemelkedő toronyban ugyanez a tartalom manifesztálódik. Dicséretét Dante saját soraiból is kiolvashatjuk:

*Állj, mint a torony, mely meg se remeg s lásd:
ormával így vesz diadalt a szélén.*²⁴

Ennek a dacos, látnoki állapotnak a sötét aspektusát mutatta egykor Alfonso Canciani (1863–1955) olasz szobrászművész monumentális *Dantéja* az 1896-os bécsi Secession kiállítótermében, amely Kosztolányi Dezsőt később egy szonettre ihlette. Mind az emlékmű, mind annak költői reflexiója a végítéletre váró emberiségnek a középkorból a XX. századba transzponált víziója. A magyar költő *Canciani szoborműve* alcímmel először 1909-ben közölt *Dante* című költeménye így hangzik:

*Egykor mi is majd így fogunk megállni,
Mint ez a kőben szenvedő alak.
Leroskadó, merev ivék csodái,*

²⁴ Pg., V, 14–15.

Síró tagok, jajongó vonalak.

*Így meredünk meg bánatunkba halkan,
Mikor az égre-ordítás kevés.
A fájdalom ez, néma, mozdulatlan,
A végtelenbe beledermedés.*

*Az önmagába fúló néma Kín –
Az ős Szükség a végzet partjain –
Hátrálni nem tud s nem előremenni.*

*Önroncsain bús diadallal áll
S nincs fogcsikorgatás – és nincs halál –
Nincs békülés – és nincs könny. Ez a Semmi!²⁵*

Magának az emlékműnek a talapzata egyetlen tömbből faragott sziklaszirt, tövében fájdalomtól görnyedő elkárhozottakkal, tetején a rendíthetetlen vátezzel (41. kép). Kosztolányi a műtárgyepigramma antikvitás óta létező műfaji tradíciójához igazodva ültette át a szobor látványát. Az ő hasonlóképp „szecessziós” Dantéja az emberi nem „önroncsait” uralja keserű győzelmével, miközben a földi lét az ő poklával lesz azonos.²⁶ Ebben a tragikus véglényben ugyanis mozdulatlan, kővé dermedő,

²⁵ A vers a *Vasárnapi Ujság* 56. évf. (1909) 11. számának 206. oldalán látott napvilágot, míg a szobor képét ugyanezen évfolyam 47. számának 981. oldalán reprodukálták. Fentebb betű szerint is az első szövegközléshez tartottam magam. Keletkezéséről keveset tudunk, vö. KENYERES 2007. A költemény megjelenésének általa vélt dátumát is pontosítanunk kell: nem március 25., hanem március 14. Közölve volt még ugyanebben az évben: *Képes Folyóirat*, XXIII. évf., 13. szám (1909. júl. 25). Az viszont valószínűsíthető, hogy a vers 1909 körül születhetett, de végül csak a *Kenyér és bor* c. kötetben (1920) publikálták először a jelenleg ismert, *Szonett egy szoborra, mely az álló Dantét ábrázolja* címmel. A valódi kérdés azonban nem az, hogy miért lapult a vers tizenegy évig kiadatlanul, hanem hogy miért kapta utóbbi címét, holott ez – mondhatni – a költői inspiráció tárgyyszerű forrásának, Canciani szobrának elhallgatását eredményezte, tehát információvesztéssel jár még ma is. A másik valódi kérdés, hogy hol láthatta Kosztolányi az olasz szobrász művét. Minthogy annak bécsi bemutatásakor még csak kilenc éves volt, elképzelhető, hogy a *Vasárnapi Ujság* képmelléklete fogta meg.

²⁶ A vers kulcsfogalmai: Kín, Szükség, Semmi – mind csupa nagybetűvel van írva, tehát őriz egy régi, az összes művészetet átható allegorizáló tendenciát. A probléma mélyén az akadémiai képzésben tartósan jelen volt erénytan áll. Úgy tűnik, a Dante-kutatásban

halálra váró önmagunkat kell megjövendőlnünk, akiket már semmi nem vált meg.

1896-ban Magyarország a millennium alkalmát ragadta meg Dante újabb befogadására. Előzménye volt, hogy Gárdonyi Géza ez év áprilisában fejezte be a *Commedia* fordítását, miközben a *Feszty-körkép* titkáraként dolgozott. A honfoglalás ezredik évfordulójára rendezett, nagyszabású nemzeti ünnep alkalmából nemcsak az őstörténetünket elbeszélő, körbejárható látványosság készült el a Városligetben, hanem az ún. *Pokol-körkép* is, mely a látogatókat jelenetről jelenetre vitte el az *Inferno* illuzórikus mesevilágába. A hatásos világítástechnikának köszönhetően ezzel a körképpel egy misztikus vízióvá varázsolt fényjátékszínház létesült 1540 négyzetméternyi felületen, amely festők, szobrászok, építészek, díszlettervezők, elektrotechnikusok és fotóművészek munkája volt (42. kép).²⁷

A körkép látogatottsága és fogadtatása igazolni látszott azt a triviális bölcsességet, hogy a *Pokol* rólunk szól, a mi eleven világunk, ám ezúttal populáris hangon, joviális bölcelelletel: „*Tessék csak ezt a képet végignézni, nem vall-e majdnem minden ecsetvonása arra, hogy a festők a jelenkor viszonyainak benyomása alatt érzékítették meg a poklot. Örömtelen tájak, akárcsak a mi sorsunk, zsiványok, rablók, hárpia, paráznák, képmutatók stb., akárcsak korunk s jelen életünk berendezéseiről volna szó. [...] ez a pokol megvan a körkép palotájának a falain kívül is, bár már ütött volna a bűnhődés órája is.*”²⁸

egy ezzel rokonítható vita zajlik. Vö. Mátyus Norbert, A *Pokol* szövegváltozatai és kiadásai. www.dantealighieri.hu/szovegvaltozatok.pdf. (a letöltés dátuma: 2016. szeptember 9.).

²⁷ Kiadványa: ALIGHIERI 1896; vö. www.konyvjelzomagazin.hu/hir/gardonyi-pokla (utolsó látogatás: 2016. szeptember 9.). A világhálón látható kötetet az egri Esterházy Károly Főiskola könyvtárában őrzik; maga a körkép nem maradt meg. Forrás: eklektika.ektf.hu. A fordításról Babits Mihály 1912-ben ezt írta: „*Gárdonyié a kuriózumok közé sorolható. Ő vagy kihagyta a nehezebb helyeket, vagy megmagyarázta, de versben és szövegben. A Dante célzásaiból történeteket kerekített, csakhogy a kommentárt kerülje. A nyelvet a végtelékig elmagyarosította és elnovellásította. Egy modern magyar Dante, de Dante nem volt sem modern, sem magyar.*” BABITS 1912. A *Pokol-körkép* modern, antropológiai szemléletű feldolgozása KOVÁCS 1997, 403–419; KOLTA Magdolna, *Képmutatók. A fotográfiai látás kultúrtörténete*, IV. Ameddig a szem ellát... A tér és a tér változásának ábrázolása. Panoráma. www.fotoklikk.hu/sites/default/files/fm/kepmutogatok/iv_a.html (utolsó látogatás: 2016. szeptember 9.).

²⁸ Idézi KOVÁCS 1997, 417.

A látogatók szeméből a legtöbb könnyet Paolo és Francesca története csalta ki. A pokol látványa – úgy tűnik – erősebb hatást tett, mint ekkortájt született hangeffektusai. Csajkovszkij két hónappal korábban Budapesten bemutatott szimfonikus költeményének, az 1876-ban komponált *Francesca da Rimini*nek ugyanis a kritikák szerint csak mérsékelt sikere volt. Századunk elejéig egyébként több mint negyven zenemű épült világszerte erre az egyetlen dantei motívumra,²⁹ egymásba játszó irodalmi, képzőművészeti és zenei előfordulásait pedig hamarosan külön monográfia rendszerezte.³⁰ „*A festészet, ha Dantéból merített, mindenekelőtt ezt a részletet ragadta ki, különösen a romantikától kezdődően, a boldogság és boldogtalanság különféle árnyalatainak megjelenítéséhez.*”³¹

A dantei miliő ez idő tájt különös módon ejtette rabul a magyar művésztszadalmat egy magányos szereplőjét, Gulácsy Lajost (1882–1932). Hogy legendás Itália-szeretetének ez éppenséggel kiváltó oka volt, vagy csupán következménye – nehéz eldönteni. A törekeny alkatú, introvertált festő egész személyiségében *fin de siècle*-figura volt, predestinálva az álomvilágba menekülés és szublimálás mindenfajta attitűdjére. Példaképének, Arnold Böcklinnek (1827–1901) a hatására, akinek műveit addig csak reprodukciókból ismerte, 1902 és 1905 között Rómát és Firenzét járta, s ide később is vissza-visszatért. Ezzel vették kezdetüket „időutazásai”, melyeknek majd az első világháború kitörésekor manifesztálódott elmebetegsége vet véget. Olaszországban született képei és feljegyzései egyaránt arról vallanak, hogy számára a múlt belsővé, átélhetővé tehető, személyes világ volt. Amennyire nem volt otthon valós környezetében, annyira természetesen talált rá először a középkorra, majd a rokokóra mint inspiratív művelődéstörténeti korszakra.

A történelmi zárandoklat első és legszebb emléke *Paolo és Francesca* című rajza 1903-ból. A *Pokol* V. énekének szereplőit földi valójukban

²⁹ Liszt Ferenc a már 1839 óta tervezett és 1855–1856-ban végleges formába öntött *Dante-szimfóniája* is e szerelmespárnak szenteli az 1. tétel lírai epizódját. Liszt magyarországi rekvizitumait (kották, kéziratok, illusztrációk és azok külföldi megfelelői), valamint kultuszának egyéb tárgyi emlékeit 2012-ben, a zeneszerző születésének 200. évfordulóján intézményközi kiállítással ünnepelték *Liszt és a társművészetek* címmel. Kiadványa, s benne a Dante-vonatkozású helyek: GOMBOS 2012, 64–66.

³⁰ LOCELLA 1913.

³¹ KESERÜ 1986, 855.

látjuk itt, életük immár végtelenné vált pillanatában, a szeretetteljes összesimulásban (43. kép).³² Ezt az emberpárt már Dante is úgy emelte ki a paráznák és kéjlesők seregéből, hogy közben maga is megsíratta őket.³³ A költői rokonszenv hangjára a következő évszázadok igazán fogékonnyak voltak. Az ízig-vérig középkori történet erkölcsipéldázat-jellegéből így idővel – hogy, hogy nem – éppen a testi szerelem dicsérete lett. A XIX–XX. század művészete a Paolo és Francesca-motívum számtalan felelevenítésével nem csupán egy régi történetet formált újjá, hanem hódolt annak a Danténak is, akiben a felszabadított szenvedély modern kultuszának anticipálóját látta. Gulácsy figuráit is Erősz köti össze. Az ő együttlétükre azonban, melyre a túlvilágon majd oly fájdalmasan emlékeznek vissza,³⁴ a közelgő kárhozatról való sejtésük nehezedik. Amint a legenda egyik változata szól, Gianciotto Malatesta, Rimini ura házasságtöréssel vádolta meg s ezért halállal sújtotta feleségét és saját öccsét, miközben azok szerelemesen egymáshoz bújva olvasták Lancelot és Ginevra történetét. Csókjuk, akárcsak Rodin híres szobrán, beteljesületlen maradt; alakjuk emiatt vált szimbolikussá. Tragikus sorsukat viselő kiválasztottak ők, büntelen bűnösök, a szerelem áhítatos mártírai.

A középkori témához Gulácsy a középkorra finoman utaló formavilágot rendelt. A régi városrésszel lezárt tájban gótikusan „torzított”, azaz nyújtott testű, átszellemült lények ülnek. Az elrajzolások és aránybeli hibák egy XX. század eleji festő tudatos stílusigazodását jelzik, és pedig egy hitteli, jámbornak látott és láttatott kor festői nyelvéhez: a bűnre csábító könyv egészen elvész Paolo tenyerében. A Francesca kezeihez simuló virág Gulácsynál is jelkép. Fehér rózsaként akár Dante mennyországára is utalhat, ezáltal pedig a szeretők ártatlanságára.

A kép stílusfelfogása az angol preraffaelitakéhoz áll közel, talán Dante Gabriel Rossettiéhez (1828–1882) a legközelebb. Az ő művészetüket Gulácsy szintén Firenzében ismerte meg. Közös volt velük Dante

³² Wolfgang Hartmann egy tanulmánya azt fejtegeti, hogy ezt a két fiataalt a XVIII. század óta inkább a megöletésük előtti meghitt percekben ábrázolják, mint a pokolban. HARTMANN 1970, 7–24.

³³ Mint arra Kelemen János e kötetben rámutat, Dante az ész által elkövetett bűnöket, például a csalárdságot súlyosabbnak ítélte, mint a testieket, s ezt épp a Francesca-epizód tanúsítja.

³⁴ *If.*, V, 121–123: „[...] *Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria* [...]”. A felhasznált kiadás: ALIGHIERI 2012.

iránti odaadása és középkorimádata. Gulácsy azonban nem esztétikai mintát keresett a művészettörténet e korai korszakában, hanem a pszichózisig menően azonosult vele. A kortévesztés szindrómája hazatérése után sem szűnt meg. Vallomásszerű úti jegyzeteiben leírta egy álmát egy keresztény templomról, melyet édesanyja neki építtetett és szenteltetett fel. Mint protestáns, gyakran játszott el a katolikus hitre térés gondolatával, ahogyan a német romantika néhány úttörője, mert vonzotta a látványos szertartások régi tradíciója, a liturgia gazdagsága. Vágyott arra is, hogy a kolostori lét titokzatosságát megtapasztalja, s lefestette magát szerzetesi ruhában. Máskor képzeletbeli modelljeit, például a keresztes lovagot, a trubadúrt vagy Don Quijótét látta el saját arcvonásaival. Egy kiállítása megnyitóján Hamletnek öltözve akart megjelenni, karddal az oldalán, egy fotóművész barátjával pedig Szent Lajosként örököltette meg magát, kezében feszülettel, egy Mária-kép előtt térdelve. A vallásos képtiszteletnek más jelét is adta. Egy költő barátja említi, hogy festett egy tenyérnyi méretű *Sposaliziót*, melyről azt állította, hogy Giotto kezétől van. Ezt rózsafüzérrel fonta körbe, gyertyát gyújtott és tömjént égetett előtte, felületét dörzsölgette, hogy régies patinája legyen. Ugyanígy „szakralizálta” azokat a papírszeleteket is, melyeken költőtársai öhozzá írott vagy az ő művei által ihletett sorai álltak; ezeket képeire tűzte.³⁵ A Biblia mellett egy olasz nyelvű Dante-kötet volt a legfontosabb könyve. Szeretett tárgyai között azonban egészen figyelemre méltó egy saját készítésű Dante-maszk. A kortárs életrajzíró szerint Gulácsy ezt élő babérkoszorúval és latin nyelvű „képcédulával” látta el, mintha csak múzeumi darab lenne (44. kép).³⁶

Meglehet, e történetek a festő első monográfusának, Lehel Ferencnek a tollán váltak ennyire színessé, ám e gesztus mögött a korszakra nagyon is jellemző magánkultuszok mélyebb – valószínűleg öntudatlan – jelentésrétegei gyaníthatók. Gulácsy Dante-maszkja ugyanis a művészettörténeti tradícióból ismert ereklyefunkciót tölti be. Noha még abban az értelemben sem hiteles, hogy a létező öntvényekhez³⁷ igazodna, rajongó alkotójának kezén a szentség „kvázi-lenyomatává” változott. A keresztény képzet maga is egy még ősibbe, egy mitikusba kapaszkodik, amely

³⁵ Az életrajzi vonatkozások többségét ld. SZÍJ 1979, 183–192.

³⁶ LEHEL 1922, 28.

³⁷ Vö. Dante elveszett halotti maszkjának másolatát a firenzei Palazzo Vecchióban. Ehhez: TOYNBEE 2005, 136–140.

a test lenyomataiban a halott lény továbbélő és továbbható énjét és erejét ismeri el.

Az álarc jelenléte és a koszorúzás szertartása Gulácsy számára a Dantével való állandó kapcsolatot jelentette. S ha jól értelmezzük egy eddig publikálatlan festményét, még ennél is többet. A fiatal Alighierit 1906-ban megmintázó portréján (*Dante*), melyet „JUGEND” felirat kísér, mintha az ő vonásai is előtűnnének: az ifjúság az ő ifjúkora (45. kép). Bár a fület takaró, jellegzetes Dante-sapka elmaradt, a költő régi ábrázolásokról továbbörökített erős orra és kemény arcéle szembeötlően kontaminálódik Gulácsy fiatal éveiből ismert hajviseletével és ideges, zavart tekintetével.

Két individuum vetült itt egymásra, és felel egymásnak. Mondhatjuk: ez a korai pszichózissal sújtott Alighieri a magyar Gulácsy Lajos rejtett önarcképe. Egy poklok mélységei felé tartó XX. századi festő ismert ezúttal magára a *Pokol* középkori énekesében, akit saját alakmásának választott. A Dante-kultusz és az énkultusz egymásba csúsztatásának ezzel a leleményével tudomásunk szerint más festő nem élt. A jelenség analógiáját azonban megtaláljuk a következő évek szépirodalmában.

Aki Gulácsyhoz hasonló módon „összenőtt” eszményképével, nem más, mint Babits Mihály. Életének fontos mozzanata, hogy mielőtt az *Isteni Színjáték* fordításába fogott volna, elbocsátották szegedi tanári állásából. 1908 nyarának végén tett olaszországi útjáról „italomániával” feltöltve³⁸ ment Fogarasra, ebbe a világtól elzárt kisvárosba, melyet már látatlanban Tominak nevezett. Az itt töltött három esztendő valójában száműzetésként élte meg.³⁹ Mellőzöttség- és bezártságérzése már önmagában is rokonítja őt nagy dantológus és Itália-járó elődjével, Péterfyvel, aki a budapesti tanárkodást kisszerű életprogramnak tartotta. Rokonítja vele az az egyetemességigényből fakadó ambíció is, amellyel ő is megpróbálta a világirodalom legnehezebb auktorát, akit már életében kommentálni kellett, a magyar esztétikai tudatba integrálni. Ahogyan Péterfy számára a *Színjáték* költője életre szóló belső élménnyé vált, úgy vált idővel azzá Babits számára is.⁴⁰ A vele való szimbiózis nyomát őrzi néhány tercinaformában írott költeménye, egy *Dante* című *hommage*-a

³⁸ BELIA 1959, 173.

³⁹ „A huszonöt éves Babits számára Erdélynek az a szöglete, ahová vettetett, a száműzetés helye, Tomi volt.” BISZTRAY 1956, 306.

⁴⁰ Babits e műfordítói elveiről és Dantéhez való viszonyulásáról ld. RÁBA 1966, 575–630.

s egy versfüzére, a *Szimbolumok* 1910-ből. Ennek negyedik tételében Dante maszkja alól szól:

Nunquam revertar – *mondta Dante hajdan*
nunquam revertar – *mondanám bár én is*
nunquam revertar – *harci zivatarban*
nunquam revertar – *tömlöc éjjelén is*
nunquam – *legyen az isten átka rajtam*
revertar – *bárha beledögléném is*
üvölteném én is az ő helyébe
nunquam revertar – *századok fülébe!*⁴¹

A Firenze száműzöttjének nevében ismételtetett mondat itt a babitsi öntudat mottója: ő sem tér vissza, ő sem folyamodik kegyért. A példázattá vált dantei léthelyzethez a magyar költő a klasszikus dantei pózt, a hajlíthatatlanságot is magára ölti. Az idegenbe taszítottság állapota, főleg Dante példája nyomán, határozott erkölcsi értékkel bíró motívummá vált a művészetekben. A száműzöttség jellemformáló erő, érdem: alkalom arra, hogy a mindenkori erős művészi akarat megnyilvánulhasson. Michelangelo a 97. szonettben [248 Girardi] például irigyléssel szól Dante bolyongásáról:

Volnék ő! sorsa sorsom! lelke laknék
bennem: nincs földi ékesség, amit
*száműzetéséért oda nem adnék.*⁴²

Az irodalomtörténet jól ismeri azt a kifinomult játékot, amikor a lírai én egy idegen ember, egy másik, „a Másik” személyiségébe vagy élethelyzetébe rejtőzve vall – önmagáról. Az álarcos vers vagy helyzetvers az áttételes önkifejezés gazdag művészi lehetősége.⁴³ A *Nyugat* első nemzedékének írói és költői közül talán Babits élt vele a legmeszebbmenően, de ismerték és alkalmazták a többiek is, így Gulácsy barátja, Juhász Gyula. Ez a fajta líra természeténél fogva mindig szemléletes, mindig megjelenít, mindig „festői”. Általános alkotás-lélektani

⁴¹ A vers keletkezéstörténetéről ld. RÁBA 1969, 113–114.

⁴² BUONARROTI 1980, 124 (Rónay György fordítása).

⁴³ Az álarcos költői énről és a helyzetversről ld. RÁBA 1981, 122–124.

sajátosságait – amennyire tudom – Rába György aknáztta ki irodalomtörténetünk számára, épp Babits Mihály kapcsán. Monográfiájának a költő „persona”-it tárgyaló fejezete így indul: „Az álarcos vers a költészet régés-régi szituációja. Tulajdonképpen őse a görög tragédia kórusából önállósult óda, Pindaroszköszöntő, dicsőítő, de mindig emelkedett hangú, erős képekben tobzóó énekei. Az ódaköltő a kivételes emberi erényt vagy teljesítményt magasztalva, minden ember jobbik énjét emeli talapzatra. Amikor a romantika Doppelgänger motívuma Jean Paulnál és még inkább E. T. A. Hoffmann-nál fölbukkan, megjelenik az irodalomban az én ki nem élt ösztöneinek és vágyainak mintájára gyúrt alakmás figurája. A Doppelgänger már közvetlenül az álarcos vers személyiségének nemzője: a hasonmás álcája alól a költő állandó éjszakába szorított énjét beszélheti ki.”⁴⁴ Az álarcos vers világirodalmi példái – még ha eltérő felfogásban is – Browningtól Rilkéig, Eliotig vagy Poundig terjednek. Rába György monográfiába ágyazott tézise más művészeti ágak nehezen feltörhető területeihez vagy szereplőihöz is kulcs lehet: nézetem szerint az álarcos önképben valló lírikus, illetve a mások maszkja mögött önmagát sejtető festő vagy szobrász szemléletmódja ugyanarról a tőről fakadnak. Napirenden tarthatja ezt korunk eleven érdeklődése is az egy-szeri és megismételhetetlen, saját identitás, illetve az autenticitás antropológiai problémája íránt, mely a romantika óta nem lankad, s amelyet a kultúratudomány-kultúraelmélet visz tovább témaként. A másikban való teljes feloldódás talán összeegyeztethetetlennek látszik az autonóm szubjektum régi eszményképével, ám ez csak látszat – fejtegeti Maarten Doorman *A romantikus rend* című könyvének egy fejezetében.⁴⁵ Az öntörvényű személyiség – s különösen az alkotóé – nem arra törekszik, hogy az legyen, ami, hanem amivé lehet; valódi létét e folyamat dinamikája teszi, melyben egyszersmind önmagát is meghaladja. „Ez a [mássá levés] a lélekcsereben ölthet igazán formát, amikor is két lény egymássá lesz és egymásból lesz.”⁴⁶

Úgy tűnik, a Dante körül fentebb felsorakozó magyar tisztelgők mindegyike ezt az utat járta. Ezért társítható Gulácsy ifjúkori Alighieri-portréja

⁴⁴ Ibid., 173.

⁴⁵ „Jelmezbal, melynek csak a hajnal első sugarai vetnek véget. Szubjektum és autenticitás”. DOORMAN 2006, 19–53.

⁴⁶ Ibid., 29.

Babits idézett verséhez, az pedig Péterfyéhez.⁴⁷ Így alkotnak ők közös világlátáson és poétikai elveken alapuló, lehetséges művészi vonulatot a magyar századfordulón, személyes kapcsolatok nélkül is.

A pályatársak jól tudták, hogy a *Commedia* fordításával Babits is heroikus munkát vállalt. A *Pokol* készültének idején ő maga középkori másolószerzetes módjára buzdít az olvasásra és kínálja fel a készülő „legszebb könyvet” nemzetének, amit csak adni tud. A világháború éveiben – amikor Gulácsy már az elmeegyógyintézet lakója – és valahányszor rejtőzködni akart – mint írta –, Dante szikláiból épített várat saját lelke köré. A fordítás 1920-ra vált teljessé. Elek Artúr a Nyugat hasábjain néhány év múlva ilyennek látta Dante magyar hasonmását: „*Ha a Divina Commediát olvasva lehetetlen szabadulnunk a »tövískoszorúkra áhítózo frate« jelenésétől, babitsi változatát is végigkíséri egy aszkétai arc, melynek nincsen lágysága, mert csontjairól a magaemésztődés, az alkotás hevülete és a soha meg nem nyugvó kétség minden puha képletet lefogyasztott és melyen mély árnyékot vetnek a markáns formák. S a két arc rokona egymásnak: mind a kettő könyörtelen munkában elborult, a végtelennek fürkésztetésében átszellemült, a világ és az emberek gonosz-sága miatt keserű kifejezésű arc. Az ilyen nagy munka becsületes elvégzése bizonyosan megkönnyebbüléssel jár. Dante ránk maradt maszkjain ez az érzés nem hagyott nyomot. Magyar fordítójának lelki arcát föl kell, hogy derítse a nagy tett öntudata.*”⁴⁸ A kritikának ezek a magasztaló felhangjai talán maguk is továbbgyűrűznek majd. A „magaemésztődés” szó hallatán ugyanis nehéz nem gondolni József Attila Babitshoz írt „*Magad emésztő...*” kezdetű versére (1933).

Danténak, a monumentális „keresztény eposz” megteremtőjének drámai figurája, a hányatott férfi mellett a művészetben elevenen él egy másik is, a szerelmes ifjúé, amilyennek Gulácsy festette; a kozmikus kultúrhőroshé mellett a törékeny, vágódó emberé. Ennek az utóbbinak, az epekedő Danténak Európa-szerte dívó, századfordulós kultuszához álljon itt Babits Mihálynak egy ajánló gondolatmenete. Ő úgy véli, hogy Shakespeare-rel ellentétben, aki „ezerlelkű” és tárgyaitól objektív távolságot tart, Dante számára az egész világ „saját életének, sőt szerelmének

⁴⁷ Lehel Ferenc például úgy fogalmaz, hogy Gulácsy *interpretált*. Ez „épen nem pusztá utánérzés, nem egy más egyéniségbe felolvadás, hanem ellenkezőleg: egy idegen személyiség átöltöztetése a művész saját ruhájába.” LEHEL 1922, 22.

⁴⁸ ELEK 1924, 500.

hatalmas illusztrációja és szimbóluma”. A cselekvő Dante végső motivációja Babits szerint saját legbensőbb élményéből, a szerelemből fakadt. Alkotása ebből szabadult fel és jutott „a legáltalánosabb és legönzetlenebb emberi magasságig”, mely maga a keresztény vallás. Ilyen módon lett lírája harccá, egyetemes próféciává. Dante legjobb magyar ismerője és fordítója ezért úgy véli, hogy ebben a középkori zseniben korunk „erotizmusa és kollektívizmusa” egyaránt előfutárát tiszteli. Dante ezért lehet Örök Jelen.⁴⁹

Boccaccio úgy foglalta össze Dante korán megnyilvánuló szenvedélyét Beatrice iránt, azaz a *Vita nuova* alapélményét, hogy hőse „gyermekkorában szegődött a leghevesebb szerelem szolgájává”.⁵⁰ A fiatal költőnek ezt a prózai magyarázatokkal kommentált, verses naplóját az utókor lírai regényként szerette olvasni, narratív részleteit pedig zsánerként illusztrálni.

Az életrajzi alapú történet egyik jelenetét látjuk Gulácsy Lajosnak a *Dante találkozása Beatricével* címet viselő festményén (46. kép). A *Vita nuova* ennek megfelelő szövege a III. fejezetben így hangzik: „[...] ez a csudálatos hölgy megjelent előttem hófehér ruhában, két nemes hölgy között, kik nála idősebbek voltak, s az úton haladtában arra fordította szemét, ahol én nagy ijedten álldogáltam, s kimondhatatlan szelídségével – melyért azóta elnyerte jutalmát a mennyben – oly tisztességgel üdvözölt engem, hogy azt hittem, elértem a boldogság teljességét.”⁵¹

Gulácsy vásznán egy szűk részletében tűnik fel a Város, a számára is imádott Firenze. A szülőváros Danténak ekkor még az élményekkel teli ifjúság színtere, a *Commediában*, mint tudjuk, már a Rossz Város, Gulácsy Itália- és reneszánszkultusztól fűtött korában pedig a Városok Városa, amivé a Quattrocentóban lett. Noha utcái üresek, a két fiatal nem érheti el egymást: a férfi félszeg mozdulata jelzi az „ijedtséget”, s egyben azt a reménytelen földi távolságot is, amely hölgyétől elválasztja őt. A kép melankóliája irodalmi forrásának emlékező karakteréből ered. Dante ugyanis „emlékezete[...] könyvében”⁵² lapozgatva, azaz a *Vita nuova*t írva idézte vissza a leány látványát. A szemnek szóló érzéki gyönyörűség azonban már csak emlékkép, melyet Beatrice közelgő halála

⁴⁹ BABITS 1977, 366–370.

⁵⁰ BOCCACCIO 1979, 12.

⁵¹ VN, III [1. 12 Gorni], ALIGHIERI 1965, 10 (Jékely Zoltán fordítása).

⁵² VN, I [1. 1 Gorni], ibid., 9 (Jékely Zoltán fordítása).

árnyékol be, s mely a magyar festő művét is nyugtalanítóan borongóssá teszi. Ugyanez az epizód látható Gulácsy egy korábbi, kisebb méretű képecskéjén, mely sejtelmesen hosszú címadásával külön is hódolt Danténak: *Elhangzott dal régi fényről, szerelemről*. A „fény” kifejezést Gulácsy joggal kapcsolta a költőhöz: a szerelem üdvözítő, égi voltát jelölte meg vele. De képi közkinsként terjedtek Dante egyébként nehéz olvasmányainak fényallegóriái is, így Dante paradicsomi víziói, az isteni szubsztancia szemléletessé tett misztikája. A „dal” kifejezés pedig nem más, mint utalás a költő által művelt és a századfordulón ismét virágzó versformára, a szonettre – ahogyan Kosztolányinál is láttuk.

Korszakunk szublimált poézist, új trubadúrkultúrát áhító szerelemkultusza gazdag önkifejezési lehetőséget látott Dante és Beatrice menyeyei találkozásának témájában is, amelyet a romantika illusztrációs gyakorlata igencsak előkészített. A szerelmesek megdicsőülésének versek, képek szobrok sokaságát szentelte, sőt használati vagy dísz tárgyakon is megjelenítette őket. A *Váza szerelmespárral* címet viselő zsolnai kerámián alighanem a mi szerelmespárunkat látjuk, gyengéden egymáshoz simulva (47. kép).⁵³ A trilógiában a költőt „elméje asszonya”, az erényesség és jámborság eszményivé magasztosított alakja vezeti a mennyei üdvösség felé. Útjukon Dante, szerelmének jeléül, gyakran „kapaszkodik” Beatrice tekintetébe, merül el szemének nézésében, s nyer abból erőt az isteni Lényeg megpillantására.⁵⁴ Így válik a Szépség feletti örömeknek – ami a dantei tudós bölcsélet szerint már maga is isteni adomány, s forrása a végső megtisztulásnak – boldog birtokosává. A formatervező, Mack Lajos (1876–1963) nagyszerűen aknázza ki a váza dekorációs rendeltetéséből és a dantei lírából adódó közös lehetőségeket. Az edény öntött felülete maga a kerek mennybolt, rajta reliefszerűen előtüremkedő csillagokkal, s az e felületre illesztett, fölfelé törekvő figurákkal. Az éteri szerelemhez méltó paradicsomi fényözönt ezúttal a fémszínű eozinmázak zöld, kék, lila és arany színeinek egymásba áttűnő csillámlása adja. Két kifinomult ízlésvilág találkozott ezen a vázán: a *dolce stil nuovó* és a *fin de siècle*-é.

Dante Beatricéhez fűződő szerelme ugyanolyan népszerű motívummá vált, mint másik két irodalmi teremtményéé, Paolóé és Francescáé. A

⁵³ Ld. CSENKEY 1992, 59. kép.

⁵⁴ Az erre utaló szöveghelyek egyebek között: *Pd.*, XVIII, 13–27, 52–57; XXI, 1–12, 19–24, 82–99.

költőt és kedvesét Fémes Beck Vilmos (1885–1918) szobrászművész 1913-ban egy Vágó József által tervezett, szecessziós állóóra tetejére komponálta (48. kép). A pár ebben az elrendezésben és használati funkcióban már nem csupán a legyőzhetetlen Ámor, hanem a legyőzött idő jelképe is.⁵⁵ Zárjuk a századutó-századelő sajátos fénytörésű Dante-reminiszcenciáinak sorát az ő halhatatlan kettősükkel.

Bibliográfia

ALIGHIERI

- 1896 ALIGHIERI, Dante, *A Pokol*, ford. GÁRDONYI Géza, a Molnár és Trill körképéről vett rajzokkal, Budapest, Singer és Wolfner, 1896.
- 1965 *Dante Alighieri összes művei*, szerk. KARDOS Tibor, Budapest, Magyar Helikon, 1965.
- 2012 ALIGHIERI, Dante, *La Divina Commedia*, commento di Anna Maria CHIAVACCI LEONARDI, voll. I–IV, Milano, Arnoldo Mondadori, 2012.

BABITS

- 1912 BABITS Mihály, Dante fordítása. Műhelytanulmány. *Nyugat*, 5 (1912), 8. sz., 659–670.
- 1977 BABITS Mihály, *Arcképek és tanulmányok*, szerk. GÁL István, Budapest, Szépirodalmi, 1977.

BARLOW

- 1866 BARLOW, Enrico Clark, *The Sixth Centenary Festivals of Dante Alighieri in Florence and at Ravenna*, London, Williams and Norgate, 1866.

BARTÓK et al.

- 1898 *Petőfi-album*, szerk. BARTÓK Lajos, ENDRÖDI Sándor, SZANA Tamás, Budapest, Athenaeum, 1898.

⁵⁵ Vö. NAGY 1985, 112.

BELIA

1959 *Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése*, s. a. r. BELIA Görgy, Budapest, MTA Irodalomtörténeti Intézet, 1959.

BERKOVITS

1964 BERKOVITS Ilona, *Zichy Mihály*, Budapest, Akadémiai, 1964.

BISZTRAY

1956 BISZTRAY Gyula, Babits fogarasi évei I. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 60 (1956), 300–310.

BOCCACCIO

1979 BOCCACCIO, Giovanni, *Dante élete*, ford. FÜSI József, Budapest, Magyar Helikon, 1979.

BUONARROTI

1980 *Michelangelo Buonarroti versei*, ford. RÓNAY György, Budapest, Magyar Helikon, 1980.

CARLYLE

1923 CARLYLE, Thomas, *Hősökről*, ford. VÉGH Artúr, Budapest, Athenaeum, 1923.

CICERO

1974 *Marcus Tullius Cicero válogatott művei*, vál., utószó HAVAS László, Budapest, Európa, 1974.

CSENKEY

1992 CSENKEY Éva, *Zsolnay szecessziós kerámiák*, Budapest, Helikon, 1992.

CSORBA

1997 CSORBA László, Pulszky Ferenc életútja, in *Pulszky Ferenc (1814–1897) emlékére*, szerk. MAROSI Ernő et al., Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Művészeti Gyűjtemény, 1997, 11–18.

DOORMAN

2006 DOORMAN, Maarten, *A romantikus rend*, Budapest, Typotex, 2006.

ELEK

1924 ELEK Artúr, Babits Mihály és Dantéja. *Nyugat*, 17 (1924), 7. sz., 499–500.

GEORGEL

1985 *La gloire de Victor Hugo. Exposition des Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 1^{er} octobre 1985–6 janvier 1986*, dir. Pierre GEORGEL, Paris, Réunion des musées nationaux, 1985.

GOHR

1975 GOHR, Siegfried, *Der Kult des Künstlers und der Kunst im 19. Jahrhundert. Zum Bildtyp des Hommage*, Köln–Wien, Böhlau, 1975.

GOMBOS

2012 *Liszt és a társművészetek. Emlékkiállítás Liszt Ferenc születésének 200. évfordulóján. Az MTA Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeuma, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, az Országos Széchényi Könyvtár és a Magyar Nemzeti Galéria közös kiállítása a Zenetörténeti Múzeumban (2011. október 1–2012. augusztus 26.)*, szerk. GOMBOS László et al., Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2012.

HARTMANN

1970 HARTMANN, Wolfgang, Dantes Paolo und Francesca als Liebespaar, in AA.VV., *Beiträge zur Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Zürich, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 1970 (= *Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft*, 1968/69), 7–24.

KAPOSI

1911 KAPOSI József, *Dante Magyarországon*, Budapest, Révai és Salamon Könyvnyomdája, 1911.

KENYERES

- 2007 KENYERES Zoltán, Egy kapcsolat mozaikjai. *Tiszatáj*, 61 (2007), 11. sz., 57–62.

KESERÜ

- 1986 KESERÜ Katalin, „Légi semmi” és „állandó alak”. *Irodalomtörténet*, 68 (1986), 851–876.

KOVÁCS

- 1997 KOVÁCS Ákos, Gárdonyi fényszínháza: A „Pokol”. *Holmi*, 9 (1997), 403–419.

LEHEL

- 1922 LEHEL Ferenc, *Gulácsy Lajos dekadens festő*, Budapest, Amicus, 1922.

LOCELLA

- 1913 LOCELLA, Guglielmo, *Dantes Francesca da Rimini in der Literatur, bildenden Kunst und Musik*, Esslingen, Paul Neff, 1913.

MÓRICZ

- 1926 MÓRICZ Zsigmond, Giotto és Rafael 6. *Nyugat*, 19 (1926), 17. sz., 325–341.

NAGY

- 1985 NAGY Ildikó, Fémes Beck Vilmos (1885–1918). *Művészettörténeti Értesítő*, 34 (1985), 97–118.

PÉTERFY

- 1886 PÉTERFY Jenő, Dante. *Budapesti Szemle*, 14 (1886), 48. köt., 1–46.

PULSZKY

- 1887 PULSZKY Ferenc, *Számkivetés alatt Olaszországban*, Budapest, Ráth Mór, 1887.

RÁBA

- 1966 RÁBA György, Két költő: Dante és Babits, in *Dante a középkor és a renaissance között*, szerk. KARDOS Tibor, Budapest, Akadémiai, 1966, 575–630.
- 1969 RÁBA György, *A szép hűtlenek*, Budapest, Akadémiai, 1969.
- 1981 RÁBA György, *Babits Mihály költészete. 1903–1920*, Budapest, Szépirodalmi, 1981.

RAJNAI

- 1966 RAJNAI László, Dante arca, in *Dante a középkor és a renaissance között*, szerk. KARDOS Tibor, Budapest, Akadémiai, 1966, 247–290.

SZÍJ

- 1979 SZÍJ Béla, *Gulácsy Lajos*, Budapest, Corvina, 1979.

TOYNBEE

- 2005 TOYNBEE, Paget, *Dante Alighieri. His Life and Works*, cop. New York, Mineola, 2005 [eredeti kiadás: London, Methuen & Co., 1900].

VASCONCELLOS

- 1925 VASCONCELLOS, Irène de, *L'inspiration dantesque dans l'art romantique français*, Paris, Picart, 1925.

VOLKMANN

- 1897 VOLKMANN, Ludwig, *Iconografia Dantesca*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1897.

*“Paolo und Francesca”. Dantes Wirkung auf das künstlerische Denken
der ungarischen Jahrhundertwende*

Das Motiv des in der Hölle leidenden Liebespaares ist in der Tradition der modernen ungarischen Kunst mit der kultartigen Verehrung seines Autors zusammen anwesend. Am Ende des 19. Jahrhunderts und um die Jahrhundertwende wird Dante selbst vielfältig beschworen, eher als eine vollständige ungarische Übersetzung seines monumentalen Werkes vorhanden sein wäre. 1865, als man in Italien den 600. Jahrestag seiner Geburt feierte, waren aus der *Divina Commedia* in ungarischer Sprache nur einige Ausschnitte greifbar. Die Trilogie, die als Enzyklopädie des Mittelalters betrachtet wurde, war mit ihrer theologischen Tiefe nur für Leute mit höchster Bildung empfohlen. Die ungarische Dante-Philologie stand noch bei den Anfängen, und weder das *poema sacro*, noch sein Verfasser, der “christliche Homer”, beschäftigten unsere Intelligenz und Schöpfergeister.

Zu den Jubiläumsfeierlichkeiten in Florenz nahm sich niemand als Delegierter der Ungarischen Akademie der Wissenschaften teil, im feierlichen Zug war aber der ausgezeichnete ungarische Archäologe, Sammler, Schriftsteller und Politiker, Ferenc Pulszky (1814–1897) doch dabei. Er war in Ungarn einer der ersten Kenner und Schwärmer für Italien, der nach 1848 seine Emigrationsjahre hier verbrachte. In seiner Villa oberhalb der Via Bardi, wo er regelmäßig einen literarischen Salon unterhielt, wurde diesmal ein eigener ungarischer Dante-Abend veranstaltet. Neben den Vorlesungen trug man auch Gelegenheitsgedichte und -lieder, sowie Episoden aus der *Göttlichen Komödie* vor. Pulszky hatte, wie sein hochgeehrter italienischer Dichter, ein unseliges Exil erleiden müssen, so konnte er sich gewissermaßen Dantes Schicksalsgefährden betrachten. Über die Erlebnisse des Emigrantendaseins schrieb er 1887 ein Buch, das später zu einer Quelle des Italien- und Dante-Kultes in Ungarn wurde.

Ein Gedicht von János Arany und ein graphisches Blatt von Mihály Zichy feierten den Ruhm von Dante, dessen Figur als ein künstlerisches Ideal bei uns herrschte. In *Petőfis Apotheose* (1898), die Zichy fürs Ehrenalbum des ungarischen Dichters abzielte, sehen wir Dante unter den Unsterblichen der Weltliteratur, d. h. in einer virtuellen Gemeinschaft der universalen Genien. (Abb. 39).

Ein ausgezeichnete ungarische Philologe, Jenő Péterfy (1850–1899) rief in einem deutsch geschriebenen Gedicht um 1870 das Schicksal des ehemaligen toskanischen Bergwanderers aus seiner Seelentiefe hervor. Über den häufig in Italien reisenden Germanisten wurde behauptet, dass er die *Commedia* immer bei sich hatte. Die drohende Wildnis der Tatra, wo ihm das Schattenreich der Hölle herumgeisterte, kann als ein poetisches Zustandsbekenntnis gedeutet werden.

Berggipfel und Felsen sind im kultischen Kontext Symbole für außerordentliche menschliche Leistungen und mit den großen Gestalten der Kultur verbunden. Diese weit verbreitete Metapher fasste in der ungarischen Erinnerung an Dante sehr schnell Fuß.

Die Beziehung zwischen der erhabenen Landschaft und dem Künstler, der außerhalb der Welt gezwungen lebt, stellte 1899 Ferenc Paczka ausdrucksvoll dar (*Dante*). Im Vordergrund einer nebligen Berglandschaft ist Dante in Form einer überdimensionierten Büste, wie ein riesiges Monument zu sehen. (Abb. 40).

Die Höllenbewohner eines *Dante-Denkmal*s von Alfonso Canciani, das 1896 in der Wiener Secession ausgestellt wurde, inspirierte 1909 den ungarischen Poeten, Dezső Kosztolányi für eine Sonette. Dante's unterirdische, mittelalterliche Welt mit ihren erstarrten Leidenden, entspricht in seiner Vision gerade unserer modernen Zukunft. (Abb. 41).

1896 kam auch ein *Inferno-Panorama* im Budapester Stadtpark zustande, eine grandiose, märchenhafte elektrotechnische Sehenswürdigkeit, durch die Anwendung der Fotografie, der bildender Kunst und der Lichteffekte verwirklicht. Die mystische Stimmung dieser bühnenartigen Hölle sprach abermals von den gegenwärtigen, anbrüchigen moralischen Zuständen. (Abb. 42).

Dantes charismatische Figur beschäftigte um Jahrhundertwende besonders stark eine einsame Persönlichkeit der ungarischen Malerei, Lajos Gulácsy (1882–1932). Unter dem Einfluss von Arnold Böcklin besuchte er zwischen 1902 und 1905 mehrmals Rom und Florenz. Dies war der Anfang seiner mystischen "Zeitreisen", die erst beim Ausbruch des ersten Weltkrieges von seiner Geisteskrankheit abgebrochen wurden. Seine in Italien entstandenen Werke weisen darauf, dass er die historische Vergangenheit als eine ihm innerlich bekannte Welt erlebte und ausbeute. Wie schwer er sich in seiner wirklichen Umgebung zu

Hause fühlte, so natürlicherweise fand er sich zuerst im Mittelalter, dann in der Renaissance und im Rokoko zurecht.

Der erste und schönste Beweis seiner historischen Pilgerfahrt ist *Paolo und Francesca* aus dem Jahre 1903 (Abb. 43). Hier sind die Personen aus der *Hölle* in ihrer irdischen Wirklichkeit zu sehen, im nunmehr unendlich gewordenen Moment ihres Lebens, wie sie sich aneinander schmiegen. Dante selbst hob dieses Liebespaar aus der Schar der Unzüchtigen und Sünder aller Fleischeslüste mitleidsvoll heraus (*If.*, V, 73–142). Die folgenden Jahrhunderte waren aber gerade bereit, die Stimme der dichterischen Sympathie zu empfangen, ja vergrößern. So wurde die moralische Parabelartigkeit dieser Legende in der Kunst zum Lob der jeweiligen körperlichen Zuneigung. Auch die Figuren von Gulácsy sind durch Eros miteinander verbunden, zu gleicher Zeit mit Ahnung ihrer Verdammung belastet; sie erscheinen als andächtige Märtyrer der Liebe. Die Themenwahl steht dem Geist der Präraffaeliten nahe, deren Kunst der ungarische Maler in Florenz kennenlernte. Die Dante-Schwärmerei und Verherrlichung des Mittelalters bildeten für ihn nicht bloß ein malerisches Motiv oder ein ästhetisches Vorbild, vielmehr die Quelle seiner eigengesetzlichen Phantasie.

Das Syndrom der Ego- und Epochenverwechslung des Künstlers bekräftigt seine eigenhändig angefertigte *Dante-Totenmaske* um 1906. (Abb. 44). Laut dem Bericht eines zeitgenössischen Biographen war dieses Objekt im Gulácsys Leben ein Abdruck der hochgeschätzten, privaten Heiligkeit, stets mit einem Lorbeerkranz geschmückt und mit einer lateinischen Inschrift reliquienhaft versehen. Die Präsenz der Dante-Maske bedeutete für ihn die ständige, lebendige Beziehung zu seinem Idol.

Wenn es wahr ist, dass auf einem den jungen Alighieri darstellenden Portrait (*Dante*, um 1906) sogar seine eigenen Gesichtszüge erkennbar sind, kann hier von einer vollkommenen, fruchtbaren künstlerischen Hingebung, vom Verschmelzen eines Dante-Kultes mit einem Ich-Kulten die Rede sein. (Abb. 45) Dieser gehetzte, psychotisch wirkende „Alighieri“ ist eigentlich Gulácsys heimliches Selbstportrait aufzufassen. Die von Giotto's Urbild bekannte kräftige Nase und die markanten Charakterzeichen des Dichters sind mit Malers irrem Blick kontaminiert. Ein zur Hölle eilende ungarischer Künstler aus dem 20sten Jahrhundert

erkennt hier sich selbst in der Gestalt des mittelalterlichen Sängers der Hölle wieder.

Gulácsy verewigte Dante nicht nur als einen Kultur-Heros, sondern als einen sehnsüchtigen Mensch auch. Sein Bild *Dantes Begegnung mit Beatrice* (1904) stellt die Hauptfigur der *Vita nuova* dar (Abb. 46). Des Dichters tugendhafte Geliebte fällt unter ihren Gefährtinnen in der Straße des alten Firenze auf. Zu ihrer Reinheit und Sanftmut passt malerisch ihr weißes Kleid, während der gewöhnliche rote Mantel des jungen Dante ein Symbol der brennenden Liebe sein mag. Im traumhaften, stillen Milieu erscheinen die für einander niemals erreichbaren Gestalten.

In der Figuren einer *Zsolnay-Vase mit Liebespaare* (Abb. 47) und einer *Stutzuhr mit Dante und Beatrice* (Abb. 48) lassen sich wieder die unsterblichen literarischen Helden identifizieren, als beliebte, fast volkstümliche Personen unserer profanen Alltagskultur und der Kleinkunst. Laut diesem Konzept sind sie Sinnbilder der ewigen, weihevollen Liebe und was noch mehr ist, die der überwundenen Zeit.

FÜLEP LAJOS DANTÉJA

„*A Dante-könyvem gondolata állandóan üldöz, mint valami fixatio.*” – írta 1923 januárjában Fülep Lajos (1885–1970) Elek Artúrnak.¹ Fülep ekkor Baján volt lelkes, lassan egy évtizede tért vissza Olaszországból, poggyászában, többek között, a tervezett formájában végül soha el nem készült Dante-könyv kéziratával.

Fülep Dante-tanulmányaival a magyar dantisztika szakirodalma több ízben is foglalkozott. Fontos filozófia- és irodalomtörténeti tanulmányok tárgyalták Fülep tudománytörténeti helyét a magyar és a nemzetközi Dante-kutatás történetében, illetve mérlegre tették, vitatva vagy elfogadva, eredményeit is.² E publikációk szinte mindegyike komoly veszteségként értékelte, hogy Fülep nagy Dante-tanulmánya a megírása idején nem jelent meg.³ (Fülep legtöbbet idézett, 1974 óta hozzáférhető, eredetileg a Műveltség Könyvtára Alexander Bernát által szerkesztett Világirodalom-kötetébe szánt, de kefelevonatban maradt Dante-tanulmánya [1916], az 1912-re elkészült kéziratverziónak terjedelmi okokból kb. harmadára rövidített változata.)⁴

1995-ben Fülep egybegyűjtött írásainak második kötetében jelentek meg az itáliai ösztöndíjas évek (1907–1914) munkái. A Tímár Árpád által szerkesztett kiadványban korábban elérhetetlen gazdagságban váltak hozzáférhetővé Fülep firenzei éveinek kiadott és kiadatlan művei, köztük a Dantéval és Assisi Szent Ferencsel foglalkozó kéziratok, töredékek is. Tanulmányomban erre az alapvető szövegkiadásra támaszkodva kíséreltem meg Fülep korai, az 1910-es évek első felében írt „Dantéját”, az ugyanakkor, ugyanott keletkező szövegek egymást átható dinamikájában, „eredeti” firenzei kontextusában újraolvasni. A továbbiakban az 1995 óta hozzáférhető és egykor egybetartozó Dante-kéziratokat, Fülep „Dantéját” – hányatott sorsukat, kiadás-, illetve „ki nem

¹ Fülep Lajos Elek Artúrnak (Baja, 1923. I. 12.), FÜLEP 1992, 173.

² SALLAY 1986; KAPOSÍ 1996; KELEMEN 2002, 19–21 és 37–41; SZABÓ 2003, *passim*, főképp: 85–88; KAPOSÍ 2006; KAPOSÍ 2011.

³ Fülepnek életében csak néhány kisebb, alkalmi szövege látott napvilágot Dantéről. Ezeket a 2. jegyzetben idézett szakirodalom bőven és alaposan tárgyalta.

⁴ Vö. FÜLEP 1995c, 210.

adás”-történetüket ezúttal nem tárgyalva – *egy* szövegnek tekintem.⁵ Célom, hogy némiképp más nézőpontot választva, a Fülep-írások belső logikájára fókuszálva egészítsem ki az eddigi szakirodalom eredményeit. Azt próbálom bemutatni, hogy azok a kérdések, amelyek Fülep Dante-interpretációjából eddig a legnagyobb érdeklődést keltették (pl. Dante mint középkori szerző, vallásossága, viszonya az egyházhoz, és legfőképp: az *Isteni Színjáték* mint lírai alkotás, stb.), függetlenül attól, hogy a mai tudományosság számára elfogadhatóak-e, milyen következetes logika szerint illeszkedtek a szerző 1910 körül kialakított koncepcionális rendszerébe, illetve miképp vezethetők le abból.

1. A „keret”

Fülep 1907 szeptemberétől 1914 júniusáig állami ösztöndíjasként Olaszországban – 1913-ig Firenzében, majd Rómában – élt.⁶ A fiatal, radikális művészeti kritikus az ösztöndíjat Koronghi Lippich Eleknek, a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium művészeti osztálya vezetőjének köszönhetette.⁷ Koronghi Lippich jelölte ki a helyszínt is, jöllehet Fülep inkább Párizsba vágyott vissza, ahol 1906 májusától októberig tartózkodott. Párizsban érte élete – csak Dante hatásához mérhető és szintén élethosszig tartó – művészeti élménye. A Salon d’automne kiállításán ekkor látta az 1903-ban elhunyt Gauguin gyűjteményes kiállítását, valamint – és ez lesz a valódi és mindent eldöntő találkozás – Cézanne festményeit.⁸ Fülep más irányú tervei ellenére hamar megtalálta a helyét Firenzében. 1908 áprilisában már arról biztosította Koronghi Lippichet, hogy „*eszem ágában sincs Itáliából mozdulni, amíg csak nem muszáj*”.⁹

⁵ A kéziratverziók összefüggéséhez ld. Tímár Árpád szerkesztői megjegyzéseit: FÜLEP 1995, 605–606 és 613 (*Dante*), FÜLEP 1995, 612 (*San Francesco*).

⁶ Fülep olaszországi éveire: KARÁDI 1986; JURECSKÓ 1989; BABUS 2003, 10–22; DIZSERI 2003, 45–64; MAROSI 2007, 71–76.

⁷ JURECSKÓ 1989.

⁸ GOSZTONYI 2012.

⁹ Fülep Lajos Koronghi Lippich Eleknek (Firenze, [1908.] IV. 17.), FÜLEP 1990, 120.

1.1.

Jóllehet az Elek Artúrnak szóló vallomásban Fülep Dante-könyvet említett, „Dantéja” eredetileg nem önálló monográfiának, még csak nem is az Alexander Bernát szerkesztette népszerű kiadványba, hanem egy esszékötet fejezetének készült. Fülep az olaszországi ösztöndíjas évek alatt végig egy, az individualizmus és a stílus problémáit tárgyaló nagy könyvön dolgozott. Ennek a végül soha el nem készült kötetnek lett volna a második fejezete a Dante-tanulmány.

Maga a kötetterv megelőzte Fülep olaszországi ösztöndíját. Pár héttel Fülep Firenzébe érkezése előtt a Párizsban megismert filozófiai író, Vályi Félix – előzményekre utalva – arra biztatta, hogy tartson előadást Berlinben a „*régen tervezett »Individualizmus«-témáról*”.¹⁰ Néhány hónappal később pedig megint Vályi volt az, aki a már Firenzében berendezkedett Fülepnek a témát újra előhozta: „*Úgy látszik, egész Európában nagy filozófiai renaissance készül: nem gondolja, hogy a Maga individualizmusról szóló essay-sorozata most nagyon aktuális volna?*”¹¹ Majd két hónappal később, ehhez kapcsolódva egy közösen írandó kötet tervét is felvetette: „*Eszembe jut az individualizmus történetének a terve, amit Maga valamikor meg akart csinálni. [...] Nem volna-e kedve a filozófiai individualizmus történetét (a görögöktől Nietzscheig) velem együtt megcsinálni? [...] európai esemény volna egy nagyszabású »Vergangenheit und Zukunft des Individualismus« című könyv.*”¹² A folyton nyüzsgő, hiperaktív Vályi valószínűleg el sem tudta képzelni, hogy mi tarthat Fülepnek egy téma kidolgozásán ennyi ideig, ezért használhatta már 1908 januárjában is a múlt időt. A végeredményt tekintve végül neki lett igaza, Fülep kötete sosem készült el, de aktuálisan tévedett: az intenzív munka valójában csak ekkor kezdődött.

Közben azonban egy alapvető változás is bekövetkezett Fülep életében, és ebből következően a jó ideje tervezgetett individualizmus-könyv koncepciójában is. Fülep ugyanis, firenzei önéletrajzi feljegyzései szerint, valamikor 1907–1908 fordulóján megtért.¹³ A radikális individualiz-

¹⁰ Vályi Félix Fülep Lajosnak (Párizs, 1907. VIII. 13.), FÜLEP 1990, 83.

¹¹ Vályi Félix Fülep Lajosnak (Párizs, 1907. XI. 13.), FÜLEP 1990, 86. (Kiemelés az eredetiben.)

¹² Vályi Félix Fülep Lajosnak (Párizs, [1908.] I. 9.), FÜLEP 1990, 99.

¹³ BABUS 2003, 17.

mus hívéből annak bírálója, helyesebben – amint rövidesen részletesen is bemutatom – az „igazi individualizmus” hirdetője lett.

Fülep első jelentős, Firenzében, 1907 végén írt tanulmánya az *Új művészi stílus*. Az 1908 tavaszán folytatásokban megjelent szövegben már kijelentette: „Nem hiszem, hogy a művészetek fejlődésének útján az individualizmus jelentse az utolsó etapot, legalábbis nem abban a formájában, melynek fogalma ma a mi lelkiünkben él.”¹⁴ Esszéjének – amelynek eredetileg a személyesebb, *A mi stílusunk* címet szánta¹⁵ – épp az egységes világnézet és stílus hiánya miatt tragikus hősei a modernizmus kulcsfigurái, többek között Gauguin, Cézanne, Maillol, Mallarmé, illetve Edward Gordon Craig voltak. A jövőbe tekintve, példájuktól nagyon sokat várt: „A ma töredék embereiből épülhet csak föl egy új stílus, az új idők megtermékenyítőiből. Akiket ma mint nagy egyéniségeket tisztel a tömeg, azokban a holnap föl fogja fődözni az egyéniség fölé való törekvést.”¹⁶ Fülep tehát a nagy egyéniségektől várta, nem függetlenül a még többször említendő Nietzsche-hatástól, az új stílus létrejöttét. Egy dolgot nem akart, és ezt többször is kifejtette: „az egyéniségek nivellálását”.¹⁷ Amire vágyott: egy új stílus, egység „az egyéniségek – fölött”.¹⁸ Nemso-kára ez a vágya általánosabb, metafizikai dimenziót kapott.

1.2.

Az individualizmus-kötet hozzávetőleges tartalomjegyzékét Fülep egyik, Koronghi Lippichnek írt, 1909. júliusi leveléből ismerjük, melyben addig végzett munkájáról is beszámolt: „Könyvemen állandóan dolgozom. Jelenleg írom az első fejezetet (egyéb részletek már készen vannak, de most végleges formát adok az egésznek elejétől végig), amely S. Francescóról szól. [...] Ezután a Dante-fejezetet fogom formába önteni, amelyet könyvemen kívül el kellett ígérnem egy magyarországi publikációnak, melyet Alexander B[ernát] szerkeszt. Azután összeállítom a striktebb művészeti fejezeteket: Giotto, a stílus etc. s azt hiszem,

¹⁴ FÜLEP 1988, 390. (Az eredetiben az egész mondat kiemelve.)

¹⁵ Fülep Lajos Lyka Károlynak [Firenze, 1908. I. 19. előtt], FÜLEP 1990, 102.

¹⁶ FÜLEP 1988, 389.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

formájában is originális lesz a dolog.”¹⁹ A három, személyekhez kötött fejezet mellett a „stílus” említése talán arra utal, hogy az *Új művészi stílus* vagy annak egy átdolgozott verziója is a kötet része lett volna.²⁰ Egy bizonytalan datálású 1910-es levelében (januári vagy októberi) Fülep már arról írt, hogy könyve 1911-ben meg fog jelenni.²¹ Nem így történt, 1911 májusában Gyenes Viktor (neki dedikálta Fülep *Az emlékezés a művészi alkotásban* című tanulmányt) is megkérdezte: „Dante, Giotto készülnek-e?”²² Végül 1913 márciusában Fülep ekképp tájékoztatta Koronghi Lippichet a kötet tervét megszüntetve megőrző állapotról: „Az individualizmusról és stílusról tervezett könyvem éppen nem ejtettem el, mindössze az történt, hogy egyes fejezeteibe jobban elmélyülve, a fejezetek mindenike nagyobbra dagadt s önállósult: így a Danteről tervezett fejezetem valóságos nagy Dante-tanulmány lett (kbelül 10–12 ív), mely már nyomdában van [...]. A Giotto-fejezet is kinőtt kereteiből és Szent Ferencclal évekig foglalkoztam – de nem tartom elveszett időnek, mert megtanultam rajtuk a methodikus tudományos munkát és különben is sorjában nyilvánosságra fogom hozni őket.”²³

Ami a tervezett Dante-fejezetből, illetve a *San Francescóból* a Fülephagyatékban megőrződött, megjelent 1995-ben. A Fülep-filológia mai álláspontja szerint a Giotto-tanulmányból nem maradt fenn semmi (vagy soha el sem készült).²⁴

1.3.

Fülep az Assisi Szent Ferencről szóló tanulmányt, a *San Francescót* szánta az individualizmus-kötet nyitófejezetének. Ezért a szöveg a kötet egészére vonatkozó, lényeges megjegyzéseket is tartalmaz. A bevezetőben olvasható: „Meg kell még jegyeznem, hogy e tanulmány mindössze

¹⁹ Fülep Lajos Koronghi Lippich Eleknek (Striano Ronta, [1909. VII. 9.]), FÜLEP 1990, 148.

²⁰ Vö. FÜLEP 1990, 98, 2. j. (F. Csanak Dóra jegyzete).

²¹ Fülep Lajos Koronghi Lippich Eleknek [Firenze, 1910. I. vagy X. 18.], FÜLEP 1990, 152.

²² Gyenes Viktor Fülep Lajosnak (Nagybecskerek 1911. V. 24.), FÜLEP 1990, 234.

²³ Fülep Lajos Koronghi Lippich Eleknek (Firenze, [1913.] III. 21.), FÜLEP 1990, 283. A levélben említett Alexander Bernát-féle Dante-tanulmány – ahogy már volt róla szó – ekkor nem, csak 1974-ben jelent meg.

²⁴ A Giotto-fejezet hipotetikus rekonstrukciójára egy készülő, Fülep itáliai éveit művészettörténeti szempontból tárgyaló tanulmányban teszek kísérletet.

*első fejezete egy könyvnek, mely vizsgálat alá fogja venni az egyént a vallásban, filozófiában, művészetben – szóval az individualizmus problémáját a maga egész terjedelmében és jelentőségében, ahogy talán senki sem tette eddig.”*²⁵

Fülep az individualizmus-kötetet, nagyjából abban a felfogásban, ahogy az *Új művészi stílusban* tette és ahogy leginkább, mint látni fogjuk, Nietzsche-olvasmányaiból tanulta, a jelennek szánta. Egy Koronghi Lippichnek írt, 1909. márciusi levelében erre is kitért. Fülep úgy érezte, hogy Olaszországban találta meg az „igazi föladatát”. Ennek a „föladatnak” az individualizmus-kötettel, az ott kifejteti szándékozottakkal kívánt megfelelni. A levél ugyanakkor bepillantást enged Fülep akkori felfokozott lelki-szellemi állapotába is: „*Ezek nem mindenkinek való gondolatok – és mégis, föl kell fegyvereznem magam, hogy az embereket meggyőzzem a magam igazáról, mert én szerintem ettől sok minden függ, ha nem minden. Én be akarom vájni magam az emberek lelkiismeretébe, különösen a művészekébe.*”²⁶

A tervezett kötet koncepciójában a vallás, a kereszténység (Fülepnél mindig következetesen: keresztyénség) minden mást felülmúló, meghatározó jelentőséggel bírt. Fülep, mivel szándékai szerint tudományos munkát írt, fontosnak tartotta a *San Francesco*-előszóban tisztázni, hogy műve „*a keresztyénség megítélésében független ember dolga*”, akit nem csak „*személyes élményei*”, hanem „*főképp tanulmányai*” vezettek erre a meggyőződésre.²⁷ Mindenesetre, az esetleges ellenvetésekkel már jó előre számolva – miszerint a kereszténység „*rossz oldalairól*”²⁸ nem beszélt – hangsúlyozta: „*Disztingváljunk: nem magáról a keresztyénségről van szó általában: hanem csak és kizárólag ama dolgokról, melyek jók voltak benne s a kultúrát fejlesztették. [...] Tulajdonképpen csak ama dolgokról van szó, amelyek a keresztyénség kultúrakerői voltak San Franciscóig s utána egy ideig.*”²⁹ Sőt, felkészült arra is, hogy munkája néhányakban, és talán pont a hozzá közelebb állókban, megütöztetést fog kelteni: „*Ama kevés számú barátaim, akik eddigi munkásságom figye-*

²⁵ FÜLEP 1995d, 387. A megfogalmazás arra utal, hogy a bevezető egy előzetes, a könyv kiadását megelőző, de ugyancsak megírt közléshez készült.

²⁶ Fülep Lajos Koronghi Lippich Eleknek [Párizs, 1909. III. 29.], FÜLEP 1990, 138.

²⁷ FÜLEP 1995d, 387.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid.

*lemmel s tán szeretettel kísérték, lehet, meg lesznek lepve a tanulmány tárgyától és hangjától. Ők a szerzőtől mindenestre más dolgokat vártak.*³⁰

Fülep az individualizmus-könyv programját bejelentve és a lényegi kérdést, az „igazi individualizmust” is megnevezve, harcias nyíltsággal fogalmazott: *„Ez a könyv hadat üzen a mai értelemben vett individualizmusnak, mely nem egyéb mint gyengeség; súlyosabb, tehetetlenség. Az ember levetette magáról a kényelmetlen dolgokat, még ha azok nagyságának, alkotó képességének föltételei voltak is. [...] Mondhatom, hogy ma az emberekben hiányzik minden érzék e probléma, szóval az igazi individualizmus iránt. E problémának pedig egész nagyságában bele kell állnia az élet közepébe: mert két dolog függ ettől: az egyes ember jelentősége és értéke, alkotó képessége; s ezen egyes emberekből alkotott közösség egészséges vagy egészségtelen, termőképes vagy képtelen volta, előnyös vagy ellenséges volta az egyénre s minden egyéni alkotásra.”*³¹

Fülep a folytatásban mondanivalója alátámasztására, hogy illúziótlan kortárs láttelejét és megoldási javaslatait ezzel is hitelesítse, saját gondolkodói útját is bemutatta: *„Csak az érzi egész mélységében e problémát, aki személyesen átélte, akinek életkérdése volt tényleg. S aki maga megjárta a legkülönbözőbb fokokat. Aki túljárt valaha tekintetlenség dolgában Stirneren, Nietzschén... [...] E könyv fölállít egy vagy-vagy-ot. S nincs kibúvó. Ha nekem nincs igazam, ha az általam fölállított lehetőségek lehetetlenségek – akkor minden veszve van.”*³² Fülep a Stirner-esszét 1906-ban, még párizsi tartózkodása idején jelentette meg. Nietzsche *A tragédia eredete vagy görögség és pesszimizmus* című művét – Alexander Bernát felkérésére, a Filozófiai Írók Tára számára – saját feljegyzései szerint 1908. június–júliusban fordította, a bevezető tanulmányt pedig

³⁰ Ibid.

³¹ FÜLEP 1995d, 388. (Kiemelés tőlem.) A „hadat üzen” kifejezés használata lehet véletlen, de lehet *Az utak elváltak* (1910) című szövegében a „hadüzenet” szót nagyjából ugyanebben az összefüggésben (individualizmus–impresszionizmus) használó Lukács Györggyel – épp ekkor alakuló – szövetség kinyilvánítása is. Fülep 1910 tavaszán kereste meg levélben Lukácsot *A Szellem* (1911) című filozófiai folyóirat kiadásának tervével. Vö. pl. Lukács György Fülep Lajosnak [Berlin, 1910. V. 24.], FÜLEP 1990, 158–159.

³² FÜLEP 1995d, 388.

1909 áprilisában írta.³³ Az 1910-ben megjelent Nietzsche-fordítás bevezetőjében az imént a „vagy-vaggyal” megidézett Kierkegaard is szóba került. A kulcskérdés már akkor is az individuum (az egyéni szabadság) és a vallás viszonya volt: *„Sören Kierkegaard föloldotta az embert minden kötelék alól – egy kivételével; teljes individualizmust hirdetett – a keresztyénség keretein belül. Az ember legyen teljesen szabad, de keresztyén – ez volt az ő elve. [...] Kierkegaard az individualizmusba vezető út; Stirner maga az abszolút individualizmus; Nietzsche ebből az individualizmusból kivezető út – egyetemes cél tűzésével, általános érvényre törekvő morállal, egy közös ideállal, az Übermenschel és a magasabb rendű élettel, egy új vallással, az örök visszatérésével.”*³⁴

Nietzsche később is meghatározó jelentőségű gondolkodó – és nem utolsósorban szerepmóddal – maradt Fülep számára. Nietzsche életében és filozófiájában talán a sajátjához hasonló „keresést” vélt felfedezni. Az 1910-es évek írásainak tónusában is gyakran imitálta a *Zarathustra* írójának stílusát. A *San Franciscó*-ban már Nietzsche is, az olvasót saját korábbi, a fordítás bevezetőjében kifejtett „örök visszatérés”-interpretációjára emlékeztetve, az „igazi individualizmus”-koncepció keretébe illesztve mutatta be. Ezt könnyen és okkal tehette, hiszen – ha hihetünk az említett életrajzi feljegyzéseknek – elvileg már a Nietzsche-bevezetőt is (és ezt ritkán vesszük figyelembe) a megtérése után írta: *„A Nietzsche-irodalomban az enyém a ritka esetek közül való, hogy valaki védelmébe vegye a retour éternel gondolatát. Fölül kell emelkedni – mert itt nem a retour éternel milyen volta a fontos, hanem egyáltalán a tendencia az örökkévalóság gondolata felé, [...] egy kivezető út az individualizmusból. Egy új vallásnak, egy új homogén világfölfogásnak keresése”*.³⁵ Fülep 1910 elején a firenzei Biblioteca Filosoficában is tartott egy olasz nyelvű Nietzsche-előadást, ott is ezt hangsúlyozta: *„Nietzsche a széthúzás, a szétforgácsolt energiák révén akar eljutni a végső és eszményi közösségre, amely egyben minden energia szintézise, mint a stílus a művészetben, mint a vallás a lélek dolgaiban. Ilyen stílus, ilyen vallás az emberfeletti ember.”* Majd hozzátette, miközben akár egykori és aktuális önmagára is gondolhatott: *„S ami igazán érdekes, igazán*

³³ FÜLEP 1990, 67, 11. j. (F. Csanak Dóra jegyzete). Fülep munkatempóját ismerve kicsit rövidnek tűnnek ezek a terminusok.

³⁴ FÜLEP 1995a, 96–97.

³⁵ FÜLEP 1995d, 493. (Kiemelések az eredetiben.)

*figyelemre méltó: a legmerészebben individualista gondolkodó kísérli meg meghaladni a manapság uralkodó terméketlen és hamis individualizmust.*³⁶

1.4.

Fülep koncepciójának teherbírása végső soron azon múlt, hogy az „igazi individualizmust” hirdetve össze tudja-e hangolni – jóllehet történeti munkát írt, de folyamatos tekintettel a jelenre – a kereszténység hitelveit az egyén szabadságának eszményével. A Szent Ferencről szóló fejezetben hosszan sorolta az ezzel kapcsolatos meg-, illetve feloldásra váró dilemmákat. Csak az első hármat idézem: „*hogy fér össze az evangéliumi élet az egyéni szabadsággal? isten akaratának követése az egyéni akarat szabadságával? az egyéni akarat szabadsága a transzc. determinizmussal?*”³⁷ Illetve negyedikként egy igazi modernista kérdést is feltett arról, hogy összeférhet-e „*Krisztus követése az eredetiséggel?*”³⁷

Fülep a *San Francesco*-fejezetben részletesen, teológiai és a szent életrajzát kompiláló fejtegetésekben végigvette, illetve sorra megválaszolta az előzetesen feltett kérdéseket. Szempontunkból – Fülep „Dantéja” szempontjából – különösen megvilágító az a több verzióban is fennmaradt, újra és újrafogalmazott magyarázat, melyben már a kötet másik két szereplőjét is megemlítette: „*Abban tehát, hogy Krisztus mondta: mindent el kell hagyni s engem követni – nincs az individualizmus lerombolása, ellenkezőleg kezdete, mert fölszabadítja az Ént, a lelket. [...] A história igazolja is ezt, mert azok, akik legigazabban tudtak lemondani mindenről, s a leghívebben tudták követni Krisztust, akik legjobban megértették őt, egyúttal a legnagyobb egyéniségek is, mint San Francesco – aki egyenesen kezdete az individualizmus új fejlődésének. (Dante, Giotto, renaissance etc.) S ezek nem e követés és Krisztus dacára egyéniségek, hanem kizárólag őáltala, az általa nyert teljes fölszabadulás, magukra találás, erőik koncentrálása és fokozása által.*”³⁸

³⁶ FÜLEP 1995b, 117.

³⁷ FÜLEP 1995d, 418.

³⁸ FÜLEP 1995d, 468–469. (Kiemelések az eredetiben.)

2. A „háttér”

Fülep individualizmus-kötetének általános koncepciójához, illetve a firenzei kéziratok – köztük a Dante-fejezet – logikájának megértéséhez egy, a szövegekben vissza-visszatérő fogalom, a „háttér” jelentésének vizsgálata vihet még közelebb. A Szent Ferencről szóló fejezetben Fülep külön alfejezeteket szentelt az ezzel kapcsolatos kérdéseknek (háttértípusoknak), de végül az addigiakat szinte tantételszerűen is összefoglalta: „*A keresztyénség szerint: minden emberi léleknek végtelen és örök háttere van: Isten lelke. Minden emberi akaratsnak és hatalomnak végtelen és örök háttere van: Isten akarata és hatalma. Minden emberi szeretetnek végtelen és örök háttere van: Istené. Minden emberi szenvedésnek végtelen és örök háttere van: Krisztusé. Minden emberi egyéniségnek végtelen háttere van: Krisztusé. Krisztusnak végtelen és örök háttere van: Isten.*”³⁹

A kultúra és a művészetek szempontjából az egyéniségről és a lélekről szóló tételek lesznek a legfontosabbak a felsoroltak közül. Már most érdemes jelezni, hogy a lélekre vonatkozó levezetés különösen fontos lesz az *Isteni Színjáték*-interpretáció vizsgálatakor. E nélkül Fülep – a *Commedia* műfajaként megnevezett – lírakoncepciója sem lenne felfejtethető: „*Maga a gondolat, hogy a lélek egyesülhet istennel [...] óriásivá növelte a lélek értékét. [...] Másfelől a lehetőség hite, hogy az ember lelkének nincs határa az istennel való egyesülésben, a lelket óriásivá fejlesztette, s itt az emberi pszichének egész új korszaka kezdődik. – Minden emberi léleknek végtelen és örök háttere van: Isten lelke.*”⁴⁰

Fülep ebből, az „egyesülés” minden mást felülmúló lehetőségéből vezette le – egyben megoldási javaslattal, de legalábbis óhajjal élve – a vágyott és a jelenből hiányzó közösség eszméjét is: „*A keresztyénség mit hozott az emberiségnek? Mindenekelőtt megbizonyosította Istenről, s az Istennel egyesülés lehetőségéről. Ebből az egyből származott: közösség az emberek közt [...]. Közösség: melyből kultúra, művészet származott. Mert csak a közösségben jöhet létre kultúra és stílus. Nekünk meg kell mentenünk valamit: egyetlen gondolat: Isten, örökkévalóság elegendő. Egy ilyen gondolat, ha az emberek közé kerül – mint a keresztyénség*

³⁹ FÜLEP 1995d, 506.

⁴⁰ FÜLEP 1995d, 391. (Kiemelések az eredetiben.)

elején – működik, új viszonyokat, új embereket, új közösséget terem.”⁴¹
A folytatásban azonban ismét hangsúlyozta, hogy ez a közösség csak „metafizikai” alapú lehet. Minden e világi közösséggel, hatalmi szerveződéssel szemben, épp az individuum érdekeire hivatkozva – talán korábbi közeledése az anarchizmushoz, illetve Nietzsche hatása is közrejátszott ebben –, szkeptikusnak és elutasítónak mutatkozott: *„Közösség nélkül nem lehet semmire se menni. De minden emberi közösség – állam, társadalom etc. szocializmus etc. – az egyén elfojtója, nivelláló. Csak egy magosabb rendű, metafizikai közösségben van szabadság s egyén kifejlődése. Tehát minden kultúrának és művészetnek alapja. S ez hiányzik ma.*”⁴²

Jól jellemzi, az eddigieket kiegészítve, Fülep alapvetően művészeti érdeklődését, hogy írásaiban az elmélet és a kiváltó élmény olykor meglepően közel, szinte fedésbe kerültek egymással. A már idézett *Új művészi stílus* című esszéből pl. kiderül, hogy jóllehet Fülep a kiindulásul szolgáló érzéki tapasztalatot a lehetőségek maximumáig általánosította, absztrahálta, de a „háttérrel” szólva alapvetően a reliefek, a reliefalap és az abból kibontakozó figurák jártak a fejében: *„Mint egy sima és halvány basrelief bukkan ki előttünk az egyén a mindenség hátterén, hogy mindjobban nőjön, míg végre – leválva a háttérrel, itt áll, megvetve lábát, minden oldalról határozott formákkal, egy külön világ...”*”⁴³

Fülep Assisi szentjének szerepét is a „háttér” képzetére hivatkozva írta le, egyben a Dantéra és Giotto-ra gyakorolt hatását is bemutatva. Fülep számára ez adta Szent Ferenc „lényegét”, az átalakulás, melynek során – Krisztus analógiájára – az utána jövők, az őt követők számára az ő személye is „homogén”, „személytelen” háttérre vált. Ezért is kezdődött volna a róla szóló esszével az individualizmus-könyv: *„San Francesco alakja is elegyéniségtelenedett idővel, elszemélytelenedett, mint a Krisztusé. Az utána jövő kornak szüksége volt erre, csak így*

⁴¹ FÜLEP 1995d, 506.

⁴² Ibid.

⁴³ FÜLEP 1988, 373. Fülep jól ismerte és hivatkozta is a Fiedler–Marées-körhöz tartozó szobrász-teoretikus, Adolf Hildebrand *A forma problémája a képzőművészetben* (1893) című művészetelméleti bestsellerét. Hildebrand művében – olvasóira szinte túlbecsülhetetlen hatást gyakorolva – a relief problémája és az *Isteni Színjáték* műfaji meghatározásában megjelenő „tektonika”-fogalma is kulcsszerepet kapott.

használhatta.”⁴⁴ Szent Ferenc alakja ugyanakkor Fülep számára remény volt az *ismétlésre* is, hiszen ha mindez egyszer már lehetséges volt, megtörténhet újra: „*San Francesco az volt az utána jövőknek, ami neki volt Krisztus. [...] Az egész új kor történetében nincs egy momentum vagy személyiség, amely annyira előidézte, megtermékenyítette az egyéniség kifejlődését, mint San Francesco. Őutána már Danténak, Giottonak (aki egy új ikonográfiát és új művészetet teremt) kellett következnie, s ezek után a renaissance-nak.*”⁴⁵ A gondolatmenet lezárásában az individuum lehetőségeit hasonlította össze a középkorban és az antikvitásban (és ebből következően, a reneszánszban is). Fülep célja, mint egyéb firenzei jegyzeteiben is, a középkor „rehabilitálása” volt az individuumellenesség vádjától. Fülep mindenesetre az antikvitás hatását, ebből a speciális szempontból – Szent Ferencével összevetve –, csakis ekképp értékelhette. Kiinduló példáját ezúttal is a szobrászatból vette: „*Az antik művészet befolyása korántsem volt ily termékenyítő, legalábbis nem ily mély és jó értelemben. Lásd Niccolo Pisano. Az antikvitás tényleg kifejlesztette az egyéneket, de lassanként elvette mögülök a homogén, személytelen háttérrel, fölbomlasztott, míg San Francesco egységesített. [...] Az antikvitás fölszabadította az egyént, de magára hagyta; a keresztyénység fölszabadította, hogy megerősítse.*”⁴⁶

3. Fülep „Dantéja”

Az alábbiakban, az eddigiekre alapozva, azt mutatom be, hogy Fülep „Dantéjának” lényegi megállapításai hogyan függenek össze annak a tervezett, de soha el nem készült individualizmus-kötetnek a koncepciójával, aminek a második fejezete lett volna.

Fülep egyik esszéindító megjegyzése szerint „*Dante műve a középkor szintézise, mint a gótikus katedrálisok és a nagy középkori enciklopédiák, »speculum«-ok.*” Ugyanakkor el is tér tőlük, mert míg azok oly módon is tipikusan középkoriak, hogy „*imperszonálisak*”, „*a stílus által meghatározottak*”, addig Dante műve „*a legteljesebb[en] egyéni.*”⁴⁷ Egy későbbi megjegyzésben Fülep mindezt a burckhardti reneszánszszemlélet, illetve

⁴⁴ FÜLEP 1995d, 486.

⁴⁵ FÜLEP 1995d, 486–487.

⁴⁶ FÜLEP 1995d, 487.

⁴⁷ FÜLEP 1995c, 210. (Kiemelés tőlem.)

az ebből következő, a középkort lebecsülő individuumkoncepció bírálataival is összekötötte: „Dante a középkori ember ideájának, mondhatni, a középkornak megtestesülése. [...] De hogy a középkor mennyire nem volt az, aminek sokáig, különösen Burckhardt hatása alatt, tartották, ti. az az idő, melyben az ember személyisége még szunnyad, arra várván, hogy a renaissance fölébressze és kifejlessze, arra nem az egyetlen, de talán a legmeggyőzőbb példa Dante.”⁴⁸

Dante igazi középkori individuumként való pozicionálása után a metafizikai háttér ezúttal is meghatározó voltának tisztázása következett. Fülep kiemelte, hogy ez Dante esetében is egy végig figyelembe veendő, alapvető szempont: „Mindenekelőtt azzal kell tisztába jönnünk – és ezt az igazságot végig szem előtt tartanunk –, hogy Dante ízig-vérig hű, ortodox katolikus és egyházának hű fia.”⁴⁹ Ezt követően a Dante egyénisége mögött tapintható „imperszonális” háttér speciális jelentősége is szóba került. Fülep hosszasan sorolta Dante személyiségének feszítő ellentmondásait (pl. „góg és franciskánus alázat”, világi vágyak és az ezekről való lemondás, stb.), hogy jelezhesse: „de ez ellentétek magasabb egységgé és univerzális érvényű személyiséggé váltak azáltal, hogy egy az empirikus Énen kívül eső, imperszonális centrum adódott nekik.”⁵⁰ Majd a folytatásban ebből kiindulva jellemezte élet és mű összefüggését is: „Minden egyéb egyéni tulajdonsága jelentéktelen s ránk nézve érdektelen ezen az egyen kívül: hogy az ellentéteknek ez az embere a középkor legperszonálisabb művének megalkotására hivatott el az imperszonális ideálnak benne megtestesülése által.”⁵¹ Fülep, miután ily módon, az alapokat tisztázva körülírta saját „Dantéját”, nekiláthatott az esztétikai kérdések tisztázásának.

3.1.

Fülep „Dantéjának” talán legtöbbet idézett és vitatott pontja az *Isteni Színjáték* műfaji meghatározása, miszerint: „A *Commedia* skolasztikus tektonikával épült misztikus lírai költemény.”⁵² Ebben a definícióban,

⁴⁸ FÜLEP 1995e, 515.

⁴⁹ FÜLEP 1995c, 211.

⁵⁰ FÜLEP 1995c, 222. (Kiemelés tölem.)

⁵¹ Ibid. (Kiemelés tölem.)

⁵² FÜLEP 1995c, 267. (Az eredetiben az egész mondat kiemelve.)

összesűrítve, szinte minden lényeges megtalálható, amit Fülep Dante főművéről gondolt. A látszólag össze nem illő elemekből álló definíció részei és a belőlük összeállt egész is jól illeszkednek a Firenzében kidolgozott „igazi individualizmus”-keretbe és az 1910 körül formálódó kötet kontextusába.

A Fülep által adott műfaj-definíció értelmezéséhez először Fülep líra-konceptióját, annak születését érdemes megvizsgálni. Kiindulópontom a *San Francesco*-fejezet egyik összefoglaló megjegyzése. A töredék nem csak Dante metafizikai háttéréről szól, hanem a Giotto-fejezet – egy későbbi tanulmányomban tervezett – rekonstrukciójához is értékes alapként szolgálhat: „*Krisztusnál egy személyes esetből válik általános; a vallás személyes dolgok összessége. Ugyanígy személyes dolgok összessége a stílus a művészetben. Személyes dolgok, melyek személytelenné válnak. Ilyen személyes dolgokból vált háttér: architektúra. [...] Giotto személytelen háttére: személyes tapasztalatok: stílus, architektúra. Dante személytelen háttére: lélek mint olyan – absztrakt lélek.*”⁵³

Ahogy már korábban jeleztem, Fülep Dante-olvasatában valóban a „lélek” lesz mindennek a kulcsa. Fülep gondolatmenetét elemezve, a mélyebb struktúrák után kutatva, ezért érdemes újra egy már többször idézett szöveghez, az 1908-ban megjelent *Új művészi stílushoz* fordulni. A minket különösen érdeklő rész, nem véletlenül, a „lélektan” eredetére vonatkozó, kategorikus kijelentéssel indul: „*A pszichológia, ahogy mi értjük, nem antik megtermékenyítésből született – speciálisan a keresztény kultúráé! És majd jönnek emberek, akik soha nem látott értéket tudnak adni a léleknek.*”⁵⁴ Fülep a folytatásban, példaként, Dantét és az *Isteni Színjátékot* említette. De ami még meghökkentőbb: már ekkor megfogalmazta – a lényegen később sem változtatva – az individualizmus-kötetbe szánt Dante-fejezet alaptézisét, miszerint a *Commedia* lényegét tekintve lírai alkotás. Összehasonlításuképp ezúttal is az antikvitás szolgált: „*És a gótika és a renaissance elmosódó határvonalán Dante megírja az emberi lélek legnagyobb poémáját, a legszubjektívebb és mégis legátfogóbb lírát – lírát, melyben a lélek minden, mint ahogy Homerosznál vagy a görög szellem mindent magában foglaló megnyilatkozásában, a plasztikában a forma a minden.* A líra mint az egyéni, belső élet, a szubjektív

⁵³ FÜLEP 1995d, 505–506. (Kiemelés az eredetiben.)

⁵⁴ FÜLEP 1988, 371.

élet művészete a keresztény kultúrában – mely annyira lelki, amennyire formai a görög – differenciálódott egy külön nagy művészetté.”⁵⁵ Majd mindehhez zárójelben – további magyarázatként – még hozzáfűzte: „*A líra fogalmának e helyen nagyobb értéket tulajdonítok, mint általában szokás: a szubjektivizmusnak minden fajtáját foglalom össze ezzel a szóval.*”⁵⁶ Az előbbiekből tehát egyértelműen kiderül, hogy e Dantéhoz (és a középkori kereszténységhez) kötött – és a már vizsgált módon értett „lélekre” hivatkozó – műfaj-meghatározás már az első ismert megjelenésekor is az „igazi individualizmus” problémájához kapcsolódott, és ez a későbbiekben sem változott.

3.2.

Fülep többször is jelezte, hogy véleménye szerint a skolasztika és a misztika – a műfaj-meghatározás további elemei – nem összeférhetetlen ellentétei egymásnak: „*Skolasztika és miszticizmus állítólag kölcsönösen kizárják egymást; hogy azonban ezt nem teszik, arra klasszikus bizonyíték – ha semmi más nem volna – éppen a Commedia.*”⁵⁷ Úgy vélte, hogy a valóban létező mély különbségek dacára alapvetően összefüggnek, „*áthatják egymást.*” A skolasztikus dialektika végcélja is „*az isten, akit csak megélhet az ember, de logikussá nem tehet.*”, míg a miszticizmusban is „*szisztéma lappang és értékskála.*”⁵⁸

Fülep tehát, aki ezekben az években a misztika irodalma iránt – a ferences misztikától Eckhart mesterig – szenvedélyesen érdeklődött, tulajdonképpen szintetizálta, „kiegyensúlyozta” a dogmát, a skolasztikus rációt és a misztikus érzelmi elragadtatottságot. E szintézis jegyében fogalmazta át, szinte dramatizálta az eredetijében jóval szikárabb műfaj-meghatározást is: „*Ennek az egyensúlynak dokumentuma a Divina Commedia, a szolid architektonikus elvek szerint megépített költemény, melynek szigorú mértékkel kiszabott oszlopai között izzó-forró levegő kering, csak a keményen szerkesztett boltívek ellentállásától fékezve, hogy a végtelenbe és a semmibe ki ne ömöljön.*”⁵⁹

⁵⁵ Ibid. (Kiemelések tőlem.)

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ FÜLEP 1995e, 523.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ FÜLEP 1995e, 509. (Kiemelés tőlem.)

De miért hivatkozott, az eddigieken túl, Fülep ilyen hangsúlyosan a líra mellett a misztikára? Fülep szerint az *Isteni Színjáték* – mindent, így a művészi (lírai) formát is mintegy a végpontról visszatekintve eldöntő – lényege a *Paradicsomban* a végső vízió. „*Ez a végső élmény – írta –, mely misztikus és lírikus, a centruma az egész Commediának.*”⁶⁰ Misztika és líra Fülep individualizmuskoncepciójában összefüggnek, hiszen mindkettő „hátttere” a „lélek”.

Ez adja a magyarázatot a korábban a *San Francescóból* idézett modellre is, miszerint: „*Dante személytelen hátttere: lélek mint olyan – absztrakt lélek.*”⁶¹ Fülep úgy vélte, hogy a túlvilágot járó Dante önmagában is megtestesítette ezt, a pszichikai–metafizikai, egyéni–isteni, konkrét–absztrakt (sőt, az alábbiakban: allegorikus–szimbolikus) kettősséget. Emiatt más, jóval több Fülep szemében – jóllehet a kifejezhetetlen végső vízió és a túlvilágjárás közös pontok – az *Isteni Színjáték*, mint egy misztikus traktátus. Egyesül, eggyé válik benne, önmagát felülmúlva, és ezzel mintegy az „igazi individualizmus”-koncepció lényegét is modellezve, a „nagy ember” és metafizikai hátttere: „*a misztikus traktátus leírja, miként jut a lélek Istenhez: nem ez vagy az, hanem általában a lélek; a D.C.-ban egy konkrét lélek van adva, a Dantéé, mely véghez viszi ez ascenziót, szimbolizálja a lelket; ennyiben misztikus traktátus; de egyúttal perszonális élményből fölemelkedik univerzálissá: és ez művészi evolúciója.*”⁶² Majd mindezt így fogalmazta újra – szinte a dolgozat mottójául kívánczó szellemességgel –, egyúttal az individualizmus- és az ebből következő lírakoncepció lényegét is összefoglalva: „*egyfelől tehát: Dante mindig egyformán jelképezi a lelket, úgy megy be, mint kijön; másfelől bemegy mint Dante, és kijön mint az univerzális lírai forma.*”⁶³

⁶⁰ FÜLEP 1995c, 268. (Kiemelés tőlem.) Fülep Dantéra és a „végső vízióra” hivatkozott a *Mai vallásos művészet* (1913) című, a beuroni bencés művészek által díszített Monte Cassinó-i kriptát bíráló esszéjében is. Vö. GOSZTONYI 2011.

⁶¹ FÜLEP 1995d, 505–506. (Kiemelés az eredetiben.)

⁶² FÜLEP 1995e, 537.

⁶³ FÜLEP 1995e, 538.

4. Kitekintés

Fülep a lírára vonatkozó műfajképzelését tartotta a Dantéval kapcsolatos legjelentősebb gondolatának. Amikor már szó sem volt az individualizmus-kötetről, de még hitt a Dante-monográfia megírásában, egy Alexander Magdának írt 1922-es levelében is ezt említette mint a tervezett könyv lényegét: „*Legelőször a Dante-könyvemen szeretnék már túl lenni, amely egyúttal a líra elméletét is magában foglalná.*”⁶⁴ 1923-ban, a *Művészet és világnézet* című tanulmányában, amely többek között, sűrítve tartalmazza az 1910-es évek Dante-olvasatát is, ugyanezt hangsúlyozta, amikor újra megfogalmazta, az eltérő, az epikameghatározás felé hajló nézetekre is utalva, hogy szerinte miért lírai mű az *Isteni Színjáték*: „*Nem egy-egy hely lírai »hangulata« és színezete folytán tehát, hanem mert a végső élmény, mely az egésznek formai sorsáról dönt, s melyen a Divina Commedia egész rendszere mint az egész világ rendszere függ, mind tartalmában, mind formájában lírai – lírai a rendszerbe fölvet minden elemnek jelentése is (egy-egy état d’âme szimbólumaként), s az egész egy nagy lírai formában kristályosodik az epikus külsőségeknek dacára.*”⁶⁵

Bibliográfia

BABUS

- 2003 BABUS Antal, Miért választotta Fülep Lajos a magyar falut a világvárosok helyett?, in ID., *Tanulmányok Fülep Lajosról*, Tatabánya, József Attila Megyei Könyvtár, 2003, 7–43.

DIZSERI

- 2003 DIZSERI Eszter, *Fülep Lajos élete*, Budapest, A Magyarországi Református Egyház Kálvin János Kiadója, 2003.

FÜLEP

- 1988 FÜLEP Lajos, Új művészi stílus, in ID., *Egybegyűjtött írások I. Cikkék, tanulmányok 1902–1908*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1988, 367–390.

⁶⁴ Fülep Lajos Révészné Alexander Magdának (Dombóvár, 1922. IX. 13.), FÜLEP 1992, 148.

⁶⁵ FÜLEP 1998, 232.

- 1990 *Fülep Lajos levelezése I. 1904–1919*, szerk. F. CSANAK Dóra, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1990.
- 1992 *Fülep Lajos levelezése II. 1920–1930*, szerk. F. CSANAK Dóra, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1992.
- 1995 FÜLEP Lajos, *Egybegyűjtött írások II. Cikkek, tanulmányok 1909–1916*, szerk. TÍMÁR Árpád, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1995.
- 1995a FÜLEP Lajos, Nietzsche, in FÜLEP 1995, 17–115.
- 1995b FÜLEP Lajos, Nietzsche [Előadás Firenzében a Biblioteca Filosoficában], ford. SAJÓ Tamás, in FÜLEP 1995, 115–119.
- 1995c FÜLEP Lajos, Dante, in FÜLEP 1995, 210–272.
- 1995d FÜLEP Lajos, [San Francesco], in FÜLEP 1995, 387–507.
- 1995e FÜLEP Lajos, [Dante], in FÜLEP 1995, 507–551.
- 1998 FÜLEP Lajos, Művészet és világnézet, in ID., *Egybegyűjtött írások III. Cikkek, tanulmányok 1917–1930*, szerk. TÍMÁR Árpád, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1998, 225–256.

GOSZTONYI

- 2011 GOSZTONYI Ferenc, A szimbolista Fülep (III.). Fülep Lajos Monte Cassinóban. *Ars Hungarica*, 37 (2011), 52–64.
- 2012 GOSZTONYI Ferenc, A magyar Cézanne-recepció korai történetéből: Fülep és Popper (1906–10), in *Cézanne és a múlt. Hagyomány és alkotóerő*, szerk. GESKÓ Judit, Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2012, 179–190.

JURECSKÓ

- 1989 JURECSKÓ László, Ösztöndíjazás vagy beleegyezéses száműzetés? (Fülep Lajos itáliai tartózkodásának okai). *A Herman Ottó Múzeum Évkönyve*, XVII (1989), 81–90.

KAPOSI

- 1996 KAPOSI Márton, Lukács György és Fülep Lajos Dante-értelmezései. *Magyar Filozófiai Szemle*, 40 (1996), 303–323.
- 2006 KAPOSI Márton, Esztétika és dantisztika Fülep Lajos életművében, in ID., *Élő középkor és halhatatlan reneszánsz*, Budapest, Hungarovox, 2006, 274–291.

- 2011 KAPOSÍ Márton, Fülep Lajos és az olasz irodalom. *Ars Hungarica*, 37 (2011), 125–136.
- KARÁDI
1986 KARÁDI Éva, Fülep Lajos és a Vasárnapi Kör, in *Tudományos ülősszak Fülep Lajos születésének századik évfordulójára*, szerk. NÉMETH Lajos, Pécs, Baranya Megyei Múzeumok Igazgatósága, 1986, 48–55.
- KELEMEN
2002 KELEMEN János, *A filozófus Dante. Művészet- és nyelvelméleti expedíciók*, Budapest, Atlantisz, 2002.
- MAROSI
2007 MAROSI Ernő, Európai művészet és magyar művészet, in *A magyar irodalom történetei III. 1920-tól napjainkig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Budapest, Gondolat, 2007, 69–83.
- SALLAY
1986 SALLAY Géza, Fülep Lajos Dante-értelmezése, in *Tudományos ülősszak Fülep Lajos születésének századik évfordulójára*, szerk. NÉMETH Lajos, Pécs, Baranya Megyei Múzeumok Igazgatósága, 1986, 26–32.
- SZABÓ
2003 SZABÓ Tibor, *Megkezdett öröklét. Dante a XX. századi Magyarországon*, Budapest, Balassi, 2003.

Lajos Fülep's Dante

Lajos Fülep's (1885–1970) texts on Dante are well known to the Hungarian Dante researchers. My essay analyzes Fülep's Dante-study written in the early 1910s in Italy. This major text on Dante did not appear in the author's life. The complete form of the manuscript was published in 1995 in the second volume of Fülep's collected essays.

From 1907 to 1914 Fülep, a former art critic, lived in Italy with a state scholarship. Until 1913 he lived in Florence than in Rome. During those years he became interested in philosophy, aesthetics and art history. He translated Nietzsche's *The Birth of Tragedy* and wrote an introduction to it (1910). He was also a member of the *Biblioteca Filosofica* in Florence. There he gave two lectures in Italian: *Nietzsche* and *La memoria nella Creazione Artistica*. In 1911 in Florence, he co-edited with Georg Lukács and Sándor Hevesi a philosophy journal entitled *A Szellem (The Spirit)*. The subtitle was: *Metaphysics, ethics, religion, philosophy, aesthetics*. According to his own biographical notes Fülep converted at the turn of 1907–1908. During his stay in Florence he worked on a volume of essays. This book dealt with the problem of individualism and style, but finally never appeared. Fülep planned three main chapters: San Francesco, Dante, Giotto. Today only the fragments of two chapters survived (San Francesco, Dante). In my essay I tried to reconstruct the original context of Fülep's Dante-study. His thesis was that contrary to contemporary individualism (criticized by Fülep) the "true individualism" of the Middle Ages had religious metaphysical background. His examples were the protagonists of his book: San Francesco, Dante and Giotto. He described Dante as a real individual and mystical. According to Fülep with Dante's "true individualism" alone the lyric genre fit. (On lyric Fülep understood all forms of the manifestation of subjectivism). From this follows much of his controversial definition of the *Commedia*'s genre: "*The Commedia is a mystical lyric poem built with scholastic tectonics.*"

**„VEXILLA REGIS PRODEUNT”.
KÖLTÉSZET ÉS ZENE BENSŐBB KAPCSOLATA
A DANTE-SZIMFÓNIA INFERNO-TÉTELÉBEN¹**

1. A háttér

A *Dante-szimfóniát* Liszt egyfajta szubjektív kommentárnak szánta a *Divina Commediához*² és legjelentősebb programzenei alkotásai között tartotta számon. A mű befogadását elősegítendő, muzsikuskollégájával, Richard Pohllal programmagyarozatot íratott az 1857-es ősbemutatóra.³ Míg Pohl írása elsősorban a nagyközönségnek szólt, addig Liszt másik kollégája, Felix Draeseke 1860-ban közölt műelemzése a szakmát célozta meg.⁴ A szimfónia azonban nem talált kedvező fogadtatásra: a közönség Liszt minden igyekezte ellenére sem talált érdemi kapcsolatot Dante költeménye és a zene között. Ennek egyfelől a programzene iránti bizalmatlanság volt az oka, aminek okait legpregnánsabban Eduard Hanslick fogalmazta meg *Vom Musikalisch-Schönen* című, 1854-ben kiadott zeneesztétikai munkájában. Másfelől Liszt avantgárd stílusa és a *Dante-szimfónia* sajátos koncepciója sem könnyítette meg a közönség dolgát. A kritikus megnyilvánulásokból ugyanis kitetszik, hogy még a programzene híveinek többségét is zavarba ejtette a mű. Ők – nem indokolatlanul, de Liszt felfogásától eltérően – program alatt cselekményt, történetek sorrendjét értették. Egy a *Commedia* ihlette szimfónia esetében ez azt jelentette volna, hogy a zeneszerző lényegében szövegkönyvként kezeli Dante költeményét. A szimfónia komponálásakor nem így járt el Liszt, de korábban megfordult a fejében egy ilyesfajta zenemű gondolata.

¹ Ritoók Zsigmondnak ajánlom hálával és tisztelettel.

² Liszt Richard Wagnerhez írott, 1855. június 2-án kelt levelében nevezte „*eine Art Kommentar*”-nak a tervezett művet. A kommentár tudatosan szubjektív jellegére utal a szokatlan címadás: *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*. WAGNER–LISZT 1887, II, 76, no. 189.

³ Az 1858-as prágai bemutatóra Pohl kibővítette az ismertetést: POHL 1883, 238–246.

⁴ DRAESEKE 1987, 257–286.

Egy évtizeddel a szimfónia komponálása előtt, 1845-ben felmerült egy háromrészes ciklus terve, amely énekes szólisták, kórus és zenekar, valamint színpadi díszletek igénybevételével vezetett volna végig Dante túlvilági zarándokútján. A vokális részek francia nyelvű szövegeinek megírására Liszt Joseph Autrant kérte fel. Az *Isteni Színjáték* három *canticájának* megfelelő három rész közül csak a *Pokol* terveibe avat be Liszt Autrannak írt, 1845. május 6-i és 14-i levele. A második levéllel együtt Autran megkapta a *Pokol* 1843-ban megjelent Pier-Angelo Fiorentino készítette francia prózafordítását is. A kötetben Liszt megjelölte számára a vokális feldolgozásra szánt, tehát francia szöveggel ellátandó szakaszokat (1. táblázat).⁵ A megjelölt részekeken kívül Autranra várt Dante és Vergilius párbeszédeinek megfogalmazása is. A levelek és a kötetbeli jegyzetek szerint Dante *Poklát* Liszt a két költő recitált párbeszédei, a kárhozottak és fogvatartóik különféle együttesei, recitált, énekelt vagy beszélt szólói, valamint zenekari részek (bevezetés, közjátékok, befejezés) segítségével gondolta megjeleníteni. Az ambiciózus tervről azonban rövidesen lemondott s nem indokolta meg döntését. A zeneszerzői életmű alapján mindenesetre meghatározó szerepet játszott a döntésében annak felismerése, hogy a szöveggel való alkalmazásával valójában feláldozta volna Dante költeményét. Legalábbis a weimari alkotókorszak (1848–1860), amikor az Autrannal közös terv megvalósulhatott volna, arról tanúskodik, hogy a programzenéit inspiráló irodalmi alkotásokat Liszt sosem pusztán nyersanyagnak tekintette, hanem integritásuk tiszteletben tartásával komponálta hozzájuk saját műveit.

Bár zenei vázlatok nem maradtak fenn, hogy mi ragadta meg a fiatal Lisztet Dante költeményében, a Fiorentino-fordításbeli bejegyzései alapján is megérthetjük. Mint arra olvasmányai, köztük *A kereszténység szelleme* című, számára különösen kedves Chateaubriand-mű⁶ is felhívták a figyelmét, a *Pokolban* Dante az emberi jellemek rendkívüli gaz-

⁵ A kötet magántulajdon: ALIGHIERI 1843. A szerző ezúton is köszöni a tulajdonosnak, hogy megvizsgálhatta a Liszt által megjegyzésekkel ellátott oldalakat. Liszt Autranhoz írott két levelét és a neki elküldött Dante-kötet bejegyzéseit elsőként a költő unokája, Béranger de Miramon De Fitz-James közölte 1938-ban. A május 14-i levél magyar fordítását közli ECKHARDT 1989, 91–92.

⁶ Chateaubriand művét már tizenévesen olvasta Liszt, s nem lehetetlen, hogy a *Génie du christianisme* keltette fel érdeklődését a *Commedia* iránt. A francia író Vergilius *Aeneis*-ének alvilágleírásával és Milton *Elveszett Paradicsom*ával hasonlítja össze benne Dante költeményét: 2^{de} partie, livre 1^{er}, chap. II; livre 4^e, chap. XIII–XVI.

dagságát alkotta meg. A számos, főként negatív karakternek, valamint a hely atmoszféráját érzékeltető, szintén nagyszámú különleges hangefektusnak a visszaadása újfajta kihívást jelentett egy XIX. századi zeneszerzőnek. Hogy valóban ez motiválta Lisztet, kiderül a már 1839-ben elkészült másik dantei mű, a *Fragment nach Dante* 1840-ben elején megjelent ismertetőjéből.⁷

A *Dantei töredéket*, a *Dante-szonáta* első változatát a december 5-i, bécsi ősbemutató apropóján mutatta be olvasóinak Karl Tausenau,⁸ mégpedig minden bizonnyal Liszt információi alapján. Csak tőle tudhatta a zenekritikus, hogy a zongoramű nem a *Színjáték* egésze, hanem annak első *canticája* nyomán született.⁹ A kapott információkra támaszkodva tájékoztathatta olvasóit arról is, hogy Lisztet a „diabolikus elem”, tehát a pokol és lakói karakterének visszaadása izgatta a komponáláskor; egy olyan feladat, amilyenre zeneszerző addig nem vállalkozott. Tausenau leírásának egyes elemei és a Fiorentino-kötet bejegyzései között könnyű észrevenni a párhuzamot. A közös elemek felfedik, hogy bizonyos

⁷ A *Fragment nach Dante* autográfja nem maradt ránk. Fennmaradt viszont a zongoramű következő változata, a *Paralipomènes à la «Divina Commedia»*. Liszt munkamódszérére jellemző volt, hogy az elkészült változatot lemásoltatta, majd, ha szükségét látta, a másolaton dolgozott tovább. A *Paralipomènes*-t szintén a másolt alapréteget átjavítva dolgozta ki. Ez az alapréteg viszont nem lehet más, mint a *Fragment*, még ha talán nem is az eredeti, 1839-es, hanem valamelyest módosított alakjában. A *Paralipomènes* közreadását és a *Dante-szonáta* keletkezéstörténetét ld. KACZMARCZYK 2010, LXX–LXXIV, 96–129.

⁸ Karl Tausenau írja a *Fragment nach Dantéről* az *Allgemeine Theaterzeitung* 1840. február 25-i számában: „Die Conception dieser Tondichtung ist durch Dantes Hölle angeregt. [...] In Dantes Hölle ist es jedoch die Menschheit selbst, die von dämonischen Schrecknissen überwältigt, von haarsträubendem Jammer durchzittert, schwer aufstöhnt und – Flammengräber, Natternstiche, Teufelshauen, Blutmeere und Centaurengetümmel werden in ihrer schroffen Größe höchstens durch Francesca Riminis Liebesklage gemildert. Liszt faßte, meines Wissens, der erste den Entschluß, dieses diabolische Element, und besonders ein unter hoffnungslosen Höllenqualen in titanischer Urkräftigkeit ungebeugtes Gemüth durch die Instrumentalmusik zu veranschaulichen. Daher der grandiose Bau dieses sogenannten Fragmentes, das eigentlich ein Orchesterstück mit Claviereffecten ist, und in der Entwicklung und Vervielfältigung des bedeutenden Hauptsatzes durch reiche und originelle Modulationen einen Fortschritt beweist, in dem eine ganze Zukunft liegt. [...]”. LEGÁNY 1984, 72–73.

⁹ Ezt megerősíti Liszt egyik kézírásos műjegyzéke, amelyben *Fragment nach Dante's Hölle* címmel szerepel a zongoramű: Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, 60 / Z 17a.

karakterek és jelenetek az 1840-es évek folyamán állandó elemeivé váltak a dantei *Pokol* liszti elképzelésének (ilyenek a rémület, a végnélküli gyötrelmek, a reménytelenség, a titáni hajthatatlanság; Francesca és Paolo epizódja, a kentaurhad stb.).

Mire nekifogott a *Dante-szimfóniának*, addigi szimfonikus költeményeiben és a *Faust-szimfóniában* Liszt már kidolgozta a társművészeti alkotások és a zene összekapcsolását célzó egyéni kompozíciós módszerét. Sajátos programzene-felfogásáról írásban is nyilatkozott, a legkoncentráltabban a *Berlioz és az ő Harold-szimfóniája* című, 1855-ben megjelent esszéjében. Mint többször kifejtette, arra törekedett, hogy a hangszeres zenét a „zene és a költészet bensőbb szövetsége által” újítsa meg.¹⁰ A programzenei alkotásait ért számos bírálat dacára élete végéig kitartott felfogása mellett.

A továbbiakban költészet és zene Liszt által hangoztatott bensőbb szövetségének megvilágítására teszünk kísérletet a szimfónia *Inferno*-tétele kapcsán.

2. Az *Inferno* elemzése

Annak érdekében, hogy érthetőbb legyen a szimfónia programja, a nyitótétel két helyén Liszt beleírta a kottába a *Pokol* néhány sorát. Mivel erről csak az előadók tudhattak, lévén, hogy az idézettel ellátott szakaszokat nem énekesek, hanem hangszeresek adják elő, a két citátum a szimfónia előadásaira íratott műismertetőben is helyet kapott. Egy programzenei alkotás azonban csak akkor lehet hiteles, ha a zene jelentése egybevág a hozzákapcsolt szövegével. Mint az alábbiakban látni fogjuk, Liszt épp ezen volt, s célját a műzenei hagyományra támaszkodva próbálta elérni.

¹⁰ Ld. Liszt szavait Agnes Street-Klindworthnak szóló, 1860. november 16-i levelében: „[...] si je suis resté à Weymar une douzaine d'années, j'y ait été soutenu par [...] une grande idée: celle du renouvellement de la Musique par son alliance plus intime avec la Poésie; un développement plus libre, et pour ainsi dire plus adéquat à l'esprit de ce tem[p]s – m'a toujours tenu en haleine.” POCKNELL 2000, 351, no. 8. Magyarul közli ECKHARDT 1989, 235.

A citátumok egyike a pokol kapujának felirata (*If.*, III, 1–3, 9), amely az *Inferno*-tétel bevezetésében, annak legelején olvasható mottóként (2. táblázat, 1. kotta):¹¹

*Per me si va ne la città dolente,
Per me si va ne l'eterno dolore,
Per me si va tra la perduta gente.*
[...]
Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate!

*Én rajtam jutsz a kinnal telt hazába,
én rajtam át oda, hol nincs vigasság,
rajtam a kárhozott nép városába.*
[...]
Ki itt belépsz, hagyj fel minden reménnyel.

A mottó bántóan nyers, agresszív hangja mehökkenti a hallgatót: az 1–3. sort deklamálva a harsonák elnyomják a vonós hangszereket, noha beszédszerű dallamformálásra ezek sokkal alkalmasabbak lennének a rézfúvóknál. A különös hangszerelés azonban a kifejezést szolgálja. Az európai műzenei hagyomány egyházi hangszerként kezelte, a *Dies irae* sequentia¹² megzenésítéseiben rendre a végítélet hangszerével azonosította a harsonát. Liszt ennek szellemében bízta rá a szimfónia mottóját, amelyben az utolsó ítélet hangszereként – a kapu feliratával összhangban – az örök kárhozattal fenyeget.

Jellegzetes zenei atmoszférájának köszönhetően a mottó helyszíne hallás után is felismerhető. A harsonaszó és a kromatikus dallamvonal („*Per me si va...*”), a merev recitáció („*Lasciate...*”) és az azt kísérő harsony tremolók, valamint a biztos hangnemet kerülő harmonizálás olyan

¹¹ A *Commediát* olaszul Giuseppe Villaroel Giorgio Petrocchi 1966–1967-es és Giuseppe Vandelli 1921-es kiadásán alapuló szövegkiadásából (ALIGHIERI 1993), magyarul Babits Mihály fordításában idézem (ALIGHIERI 1965). A kottapéldák részben a Liszt-tanítvány August Stradal zongorakivonata alapján készültek.

¹² A *Dies irae* „*Tuba mirum spargens sonum / per sepulchra regionum / coget omnes ante thronum*” verséről van szó. A sequentiában említett tubának a szoprán, alt vagy tenor fekvésű harsona (trombone) felel meg a műzenében. A modern tuba csak az 1820-as években született meg és a basszus fekvésű harsona helyettesítője lett a zenekarban.

ismertetőjegyek, amelyek az operaszínpad ombra-jelenetéből kerültek a szimfóniába. E jelenettípus zenei eszköztárát a XVII. századi operaszerzők alakították ki, hogy a közönségben borzongást keltsenek, miközben hősük leszáll az alvilágba vagy amikor annak árnyai tűnnek elő. Az ombra-jelenet egyes elemei a XVIII. század végére a hangszeres zenébe is beszivárogtak. Így Liszt számíthatott arra, hogy az ombra-karaktert felismerve a hallgató megérti: a mottó alvilági utazásra invitálja. Ezek után a három, egyformán kezdődő dallamsort („*Per me si va...*”) a *Commedia* ismerői könnyen kapcsolatba hozhatták a pokol kapujának feliratával.

A mottó azt példázza, hogy a liszti programzene megértéséhez elengedhetetlen a hallgató figyelme és bizonyos mértékű zenei jártassága. Vannak azonban olyan programatikus összefüggések is, amelyek egyszeri hallásra aligha ragadhatók meg, amelyek felfedezéséhez a kompozíció elmélyült tanulmányozása szükséges. Ezek közé tartozik a Lisztet már 1839-ben izgató „diabolikus elem” zenei visszaadása is.

A középkori teoretikusok „discordantia perfecta”-ként határoztak meg három hangközt: a kis szekundot, a nagy szeptimet és a tritonust.¹³ E mindegyik másnál disszonánsabbnak hallott hangközök közül a középkori és a későbbi teoretikusokat mindenekelőtt a tritonus foglalkoztatta, amely, minthogy egyszerre két különböző hangnemhez is kapcsolódhat, képes megzavarni a hangnemérzetet. E megtévesztő, kettős természete alapján kapta a „diabolus in musica” nevet.¹⁴ Mint rövid, de mélyreható elemzésében Carl Dahlhaus kimutatta, az *Inferno*-ban uralkodó szerepet tölt be ez a hangköz: a tritonus a mottóban is, majd a főrész és a középrész tematikus anyagaiban is meghatározó szerephez jut mind dallami-horizontális, mind harmóniai-vertikális tekintetben.¹⁵ Ugyancsak a tritonus-kapcsolatok dominálnak a szimfónia nagyformájában. A mottóban jelzett, egymástól hat kvintre, azaz tritonus távolságra lévő hangnemek,

¹³ Tritonusnak nevezik a bővített kvartot vagy az azzal enharmonikus szűkített kvintet.

¹⁴ „Diabolus” alatt, a szó etimológiájából kiindulva, Pál József a dualitás par excellence létrehozóját érti. PÁL 1997, 15–16. Értelmezésével párhuzamot mutat a tritonus „diabolus in musica” elnevezése.

¹⁵ Dahlhaus megállapítása szerint az *Inferno* tematikus anyagaiban a kromatikusan kitöltött kvart kap meghatározó szerepet, amely azonban a kvarttól fél hanggal lejjebb vagy feljebb, azaz tritonus távolságra folyton megismétlődik. Ld. pl. a 2. kottapéldát: a 22. ütemben a *d*¹–*a* kromatikus kvart hangjai szólnak meg; a 23. ütemben ugyanezek tritonus távolságra ismétlődnek: *gis*–*esz*. DAHLHAUS 1961, 387–391.

d-moll és gisz-moll határozzák meg az *Inferno* főrészét.¹⁶ A legközelebbi dúr hangnemek közül a D-dúr, amely a d-moll maggiore megfelelője, a *Purgatorióban*, a gisz-mollal párhuzamos H-dúr az *Inferno* melléktémájában és a *Magnificatban* válik alaphangnemmé.

A tritonus meghatározó szerepe alapján elmondható, hogy a „diabolikus elem” a tétel egészét áthatja.¹⁷ A diabolus jól ismert zenei jelképe alkalmazási körének kiterjesztésével tehát Liszt joggal adta nyitótételének az *Inferno* címet. Ugyanakkor a közönség sem ítélt el értetlenségéért. Mint arra Dahlhaus rámutatott, Liszt „miniatürista” volt,¹⁸ azaz kompozíciói tematikus-motivikus hálózatának, belső összefüggérendszerének aprólékos kidolgozásában remekelt. Azonban ez a hálózat, noha a program kulcsa, nagyrészt rejtve marad a koncertlátogató előtt s csak a mű analizálása során fedezhető fel.

Vizsgáljuk meg, mennyiben kapcsolódik a szimfóniatétel főrésze Dante *Infernó*jához!

Ha a tétel bevezetése a kapu előtt játszódik, akkor a főrész színtere a pokol kell hogy legyen. A kapun belül Dante első élménye akusztikus természetű: rémisztő hangorkán tölti be a fülét, az emberi erőszak és szenvedés hangjai. Műismertetőjében Richard Pohl innen eredezteti a szimfónia főtémáját és idézi Dante vonatkozó sorait (*If.*, III, 25–30):¹⁹

*Diverse lingue, orribili favelle,
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle
facevano un tumulto, il qual s'aggira
sempre in quell'aura senza tempo tinta,
come la rena quando turbo spira.*

¹⁶ Példa a tritonus tonális kétértelműségére a *d* tonalitású *Inferno* kapcsán. D-moll *cisz–g* tritonusa *d–f*-re oldódik. Ha azonban ugyanezt a hangközt enharmonikusan *cisz–fis*zisz-nek értelmezzük, akkor a feloldása *h–gisz* lesz. A *h–gisz* azonban már nem a d-moll, hanem a tőle 6 kvintre lévő gisz-moll hangnem része. Az *Inferno* során d-mollból gisz-mollba váltva Liszt szándékosan tart bizonytalanságban az alaphangnem felől.

¹⁷ Az állítás részletes bizonyítása meghaladná jelen tanulmány kereteit. Hadd példázzuk a mottóval (1. kotta)! Tritonus dallami összefüggésben: 1. sor, *d–gisz*: az alaphang és a záróhang. Tritonus harmóniai összefüggésben: 3. sor, a d-moll („*Per me si va tra*”) és a gisz-moll („*la perduta gente*”) hangnemek szembeállítás.

¹⁸ „Liszt war ein ‘Miniaturist’ mit dem Willen zur großen Form.” DAHLHAUS 1976, 108.

¹⁹ POHL 1883, 241.

*Szörnyű szavak, száz nyelven, bögve mélyen,
 rekedt jaj, átok, durva szólamokból
 kézsattogás s vad káromlás, kevélyen,
 oly forgót vert e tág örvénytorokból
 az örök időktől fekete légben,
 minőt a forgósél ver a homokból.*

Liszt nem nyilatkozott a szimfónia főrésze és a költemény közelebbi összefüggéseiről, de Pohl főtéma-értelmezését elfogadta, sőt, talán maga sugallta. Annyi bizonyos, hogy a szóban forgó verssorok már ifjan felvillanyozták. Épp ezek inspirálták ugyanis az 1839-től formálódó *Dante-szonáta* főtémáját, legalábbis az időskori tanítvány, Walter Bache Liszt-től eredeztetett információja szerint.²⁰ Bár a zongora- és a zenekari mű főtémája nemigen hasonlít egymásra, mindkettőben vannak az idézett verssorokkal társítható zenei elemek.

Az *Inferno* főtémája az emberi hang tartományával megegyező közép-regiszterben szólal meg bensőséges tónusú vonós és fafűvös hangszeren (3. kotta). A moll hangnem és a sóhajmotívumok²¹ sora, továbbá a sóhajok egymásutánjából létrejött kromatikusan ereszkedő lamento-basszus (68–70. ütem) a témát a fájdalom kifejezőjévé teszi. Ám a felsoroltak alapján várható introvertált-rezignált karakter helyett egy merőben másfajta jut érvényre. Azáltal ugyanis, hogy Liszt nagy s egyre emelkedő hangerőt ír elő (*f-fff*) és a kezdeti gyors után még gyorsabb tempót diktál („Allegro frenetico”, majd „Presto molto”), az eredendően halk sóhajok nyögéssé, kiáltozássá fokozódnak és a lassú mozdulatokból kényszerezett iparkodás lesz. A szenvedők mellett az erőszaktevők is jelen vannak: a témát mind dallami, mind harmóniai szempontból a tritonus uralja.²²

A száguldásig fokozott tempót a tétel további részében mérsékeltebb indulóütem váltja fel (4–5. kotta), amely – mint látni fogjuk – a közép-rész utáni visszatérésben tesz majd szert jelentőségre. A főrész, mint

²⁰ *Dante-szonáta*, „Presto agitato assai”, 35 sk. ütemek. Walter Bache közlését ld. WALKER 1986, 291.

²¹ A sóhajmotívum alapvetően egy hosszú és egy rövid ritmusértékből álló kisszekund-lépés lefelé; pl. 3. kotta, *h-b*, *a¹-gisz¹*, *g¹-fisz¹*.

²² 3. kotta, tritonus-dallamkeret: 64–65. ü., *h-f¹*; 68. ü., *a¹-esz²*, 69. ü., *g¹-desz²*. Tritonus a harmóniában: 64–65. ü., *f-gisz-h*; 68. ü., *f-h-d¹-gisz¹*; 69. ü., *esz-a-c¹-fisz¹*, 70. ü., *desz-g-b¹-e¹*.

Jonathan Kregor megfigyelte, viharzenével zárul: a vonóskar, a fuvolák és a piccolo kromatikus menetei és a morajló timpani-tremoló a vihar ábrázolásának szokásos eszközei.²³ Ha eredeti tervét valóra váltja, Liszt alighanem ezen a ponton alkalmazta volna a szélgépet.

Talán kevésbé kivehetően, de a főtématerület feszültségének fokozásában szintén a viharelemek játszanak szerepet. Liszt előadási utasítása – „frenetico” (tombolva) – a tempós haladás kényszere mellett alighanem erre is utal. A hangerő és a tempó növekedése mellett elsősorban ezúttal is a kromatikus lépések feltartóztatathatatlansága kelti a szélfúvás képzetét. A csúcsponton („Presto molto”) felhangzó akkord²⁴ hangjaiból létrejövő dallam láttató erejű: miközben alázuhan, majd visszafordulva utolsó négy hangja meg-megismétlődik, mintegy a forgósél mozgását rajzolja elénk. Hatását felerősíti a mélyben morajló tremoló. Ezek a zenei jegyek, ha igazolni nem is képesek, de megerősítik a feltételezést, miszerint a főtématerületet a Dante szívét megremegtető hangélmény inspirálta.

A középrész szereplői az iménti viharból tűnnek elő. Az új rész kezdete dallami és harmóniai szempontból ugyanis közeli rokona a főrész „Presto molto” szakaszának („Quasi andante, ma sempre un poco mosso”, 6. kotta).²⁵ Hogy a motivikus kapcsolat ellenére aligha képzelhető el nagyobb kontraszt, mint amilyen a két rész között fennáll, azt a tempó, a hangerő és a hangszínek különbsége magyarázza. A motorikust felváltó nyugodt mozgás, a vonósok és a kürtök, a fafúvók és a hárfa halk, sőt tompított hangzása bensőséges hangulatot áraszt. Lírai jelenet bontakozik ki előttünk. A szerkezeti-dramaturgiai megoldás operai ihletésű, a „scena e duetto” modellen alapszik. A scena egymást ismétlő három szakasza egy-egy recitativót foglal magában (7. kotta). Első frázisuk megegyezik a középrészt indító dallammal, végső soron tehát szintén a főrész „Presto molto” szakaszával állnak rokonságban. Ily módon a zene tudatosítja, a recitativókban kárhozottak panaszkodnak. Az 1–2. recitativót követő tercmenet két szereplőről árulkodik; a kro-

²³ Q próbajel, 269–274. ütem. Kregor a viharzenét Dante *If.*, V, 28–30. sorához kapcsolja. KREGOR 2015, 131.

²⁴ Egy szűkített szeptimakkord; hangjai – *cisz–e–g–b*. Két tritonust tartalmaz: *cisz–g*, *e–b*. Ezúttal a domináns orgonapont (*a*) fölött szólal meg. Vö. a 6. kottapéldával és a 25. jegyzettel.

²⁵ A domináns (*cisz*) fölött szólalnak meg a két tritonust tartalmazó szűkített négyeshangzat hangjai: *eisz–gisz–h–d*. Vö. a 24. jegyzettel.

matikus lépésekben gazdag, behízelt klarinét dallam itáliai szerelmespárt sejtet bennük. A hangszerelés tehát szintén a kifejezést szolgálja. A klarinét érzéki tónusú hangszer, de – mint Hector Berlioz, a XIX. század hangszerelőzsenije írja – nem a frivol vidámság vagy a naiv öröm, hanem a hősies szerelem kifejezője.²⁶ A harmadik recitativót angolkürt szólaltatja meg hárfakísérettel. Erre a melankolikusnak tartott hangszerre Liszt kora a múltbeli érzéseket és képeket, a gyengéd emlékeket felidéző dallamokat bízta.²⁷ A harmadik recitativo kottájába bejegyzett verssorok illeszkednek e fafúvó szerepköréhez, egyszersmind felfedik a szereplők kilétét (*If.*, V, 121–123, 7. kotta):

[...] *Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
ne la miseria* [...].

[...] *Nincs semmi szomorítóbb,
mint emlékezni régi szép időre
nyomorban* [...].

Liszt szorosan követi a költemény menetét attól kezdve, hogy Dante a forgószelemben megpillantja Paolót és Francescát (*If.*, V, 73–75). A moll hangnemű recitativókban beszélnek el történetüket, panaszozzák jelenüket. A dúrban komponált szerelmi kettős, a költeménynek megfelelően, „a régi szép időt” idézi fel.

Szerelmi kettőst említettünk, mivel e helyütt, az I. és a II. hegedűkön, hol kánonban,²⁸ hol szimultán módon két dallam szól („Andante amoroso”, 8. kotta). Az *Infernó*-ban egyedül ez a páros dallam mentes

²⁶ „La frivole gaieté, et même la joie naïve, paraissent seules ne lui [sc. à la clarinette] point convenir: La Clarinette est peu propre à l'Idylle, c'est un instrument Epique comme les Cors, les Trompettes, et les Trombones. Sa voix est celle de l'héroïque amour [...]”. Berlioz, *Traité d'instrumentation et d'orchestration* (Paris, 1843). A mű részleteit közli: SCHMUSCH 2000, 57.

²⁷ Berlioz az angolkürről: „C'est une voix mélancolique, rêveuse, assez noble, dont la sonorité a quelque chose d'effacé, de Lointain, qui la rend supérieure à toute autres, quand il s'agit d'évoquer en faisant renaître les images et les sentiments du passé, quand le compositeur veut faire vibrer la corde secrète des tendres souvenirs.” SCHMUSCH 2000, 55.

²⁸ 6. kotta, 354. ü.: *fisz²–eisz²–disz²* → kánon: 355. ütem: *fisz¹–eisz¹–disz¹*

a tritonustól: 1–5. hangjuk ugyan a mottó (1. kotta) 1–6. hangjának tükörfordítása, de a folytatásuk eltér attól, ugyanis sikerül kikerülnie a tritonust. A „tempo rubato” és a 7/4-es, szabálytalan metrum, ha jól értjük, egyidejűleg utal hajdani szabad, egyszersmind szabados életükre.

Liszt szimpátiával ábrázolta a szerelmespárt, amire Dante-olvasmányai alapján is feljogosítva érezhette magát. A kommentárok szerzői Paolót és Francescát a Boccacciótól hagyományozott érvek alapján igyekeztek felmenteni.²⁹ Még a fiatal Liszt előtt erkölcsi tekintélynek számító, szigorú Chateaubriand sem tagadta meg tőlük a részvétet, büntetésüket az egyházi igazságszolgáltatás hajthatatlanságának tudta be.³⁰ A szerelmi kettős arra utal, hogy Liszt osztozott véleményén; hajlott arra, hogy – a dantei-vergiliusi szeretettan felől nézve (Pg., XVII, 91–139) – kettejük egymás iránti érzéseit a szeretet helyes tárgyú és mértékű megnyilvánulásai közé sorolja. Másként az extázis pillanataiban nem lettek volna képesek kijutni a pokolból.³¹

A főrészt és a középrészbeli duett zenei-dramaturgiai szembeállításának gondolata már a dantei *Pokol* megkomponálásának legelső tervei között felmerült. Ezt a *Dante-szonáta* bizonyítja, amelyben mind a duett, mind a szerelmesek immáron örök, páros repülésére utaló kánon megtalálható.³² Az 1839-es ösváltozatnak is része lehetett ez a zenei anyag, egyrészt mert a kompozíció tematikus anyagai – a források tanúsága szerint – nem változtak az évek során, másrészt mert az ösváltozathoz írott műismertető céloz a szerelmesek jelenete és az egyéb pokoli epizódok ellentétére: a pokol borzalmainak „nyers valóját legfeljebb Francesca da Rimini szerelmes sóhaja enyhíti”.³³ Egy efféle zenei-dramaturgiai ötlet ráadásul már 1838-ból dokumentálható. Liszt ekkor dolgozott a *Transzcendens etűdök* korábbi változatain, köztük a c-moll etűdön. Ebben ugyanazok a karakterek feszülnek egymásnak, mint a szimfóniatétel főtémájában és a középrész duettjében, s az etűdbeli duettben a dal-

²⁹ A Francesca-epizódról és Boccaccio interpretációjáról: REYNOLDS 2008, 191–200.

³⁰ Chateaubriand Antoine de Rivarol próza fordítására és jegyzeteire támaszkodva alakította ki véleményét. *Génie du christianisme*, 2^{de} partie, livre 4^e, chap. XIV.

³¹ A szerelmespár szimfóniabeli „története” a jelen írás témáján kívül eső *Purgatorio*-tételben folytatódik.

³² *Dante-szonáta*, 167–178. ütemek.

³³ „[...] *Flammengräber; Natternstiche, Teufelshauen, Blutmeere und Centaurengetümmel werden in ihrer schroffen Größe höchstens durch Francesca Riminis Liebesklage gemildert.*” Ld. a 8. jegyzet.

lam szintén kánonban szólal meg. Az 1839-es első kiadásban az etűdök egyike sem viselt címet, viszont az 1840–1846 között megjelent párizsi kiadásban a c-moll etűd élére felirat került: *Pandaemonium*, azaz *Pokol*. A végleges változat 1852-ben szintén a pokol asszociációs körébe tartozó címmel jelent meg: *Wilde Jagd*.³⁴

A nagyszabású középrész, akárcsak a pár élete, hirtelen szakad meg, tudatva, hogy Paolo és Francesca véglegesen nem szabadulhat ki a pokolból. A visszatérő főréssz élén scherzo jellegű szakasz vezet be a főtémát: annak sóhajmotívumai tremolóként, dobpergés kíséretében hangzanak fel. Liszt a kottába írt megjegyzésével segít a megfelelő karakter eltalálásában: „Ez az egész rész istenkáromló gúnykacajként értendő.”³⁵ Az értelmezők rendszerint a XXI–XXII. énekkel („Rondakörmök”, „Pokoli bohózat”) hozzák összefüggésbe a rövid scherzót. Velük ellentétben Jonathan Kregor e helyütt a dühödt istenkáromló, Capaneus jelenetére asszociál (*If*, XIV, 51–60). Az 1845-ös, Autrannal közös terv szerint Lisztnek valóban szándékában állt Capaneus megjelenítése (1. táblázat). Azonban a szimfónia szóban forgó szakaszát valószínűtlen, hogy a herosz alakja ihlette volna. Capaneus személyiségétől túlságosan távol áll a scherzo fesztelen, bár kétségkívül gonoszkodó humora és könnyed játékossága.³⁶ Ráadásul, mivel épp a sóhajmotívum esik áldozatul a csúfolódásnak, az irónia feltehetőleg nem a Teremtőnek, hanem esendő teremtményeinek szól. Nézetünket támasztja alá az is, hogy e szakasz karaktere meglehetősen egyezést mutat Liszt *Mephisto*-figuráinak jellemével, köztük a *Dante-szimfónia* előtt nem sokkal komponált *Faust-szimfónia* Mephistophelésével.³⁷ Valószínű tehát, hogy a scherzót a *Commedia* alacsonyabb rangú, inkább groteszk, mint félel-

³⁴ Az etűd 1839-es és 1852-es kiadásában a szóban forgó két helyhez fűzött előadási utasítások: 1. változat, 1. ü., „Presto strepitoso”, 86. ü. „ritenuto il tempo (a capriccio, quasi improvvisato), gli accompagnamenti dolce, il canto ben tenuto ed espressivo”; kánon a 94. ütemtől. 2. változat, 1. ü., „Presto furioso”, 85. ü., „un poco ritenuto [il tempo], a capriccio, [il canto] espressivo”; kánon a 93. ütemtől.

³⁵ Az „Y” próbajeltől (395 sk. ütemek): „Diese ganze Stelle als ein lästerndes Hohngelächter aufgefaßt, sehr scharf markiert in den beiden Klarinetten und den Violon.”

³⁶ Ld. a „Z” próbajeltől (429–442. ü.) a metrikai játékot, a 2/2-es metrum és a 3/8-os ritmusképletek ütköztetését.

³⁷ Vö. a későbbi négy *Mephisto*-keringővel, a *Hangnemenlküli bagatelle* és a *Mephisto*-polkával is.

metes ördögfigurái ihlették, akiket Dante a XXI–XXII. énekben jellemmez a legrészletesebben.

A scherzóval megjelent indulókarakter fokozatosan eluralkodik a főrészt valamennyi visszatérő témáján. Mintha a tételnek kezdettől fogva ez lenne a voltaképpen karaktere, az eddig látens indulóelemek is érzékelhetővé válnak. A főrészt visszatérésekor tudatosan a hallgatóban, hogy a bevezetés triola-képletei is dobpergésre céloztak s hogy a mottó hangjaira lassú gyászmenet vonult (1., 2. kotta). A főtémában eredetileg is benne rejlő menetzenejelleg szintén csak utólag, a sóhajmotívumok dobpergéssel kísért előadásakor tűnik fel. A melléktéma (4. kotta) és a zárótéma (5. kotta) eleve egy-egy gyorsabb, illetve kimértebb indulónak íródott. A visszatérés során, azaz a tétel zárórészében az indulózene újból és újból nekilendül, s lassanként mindent és mindenkit a maga menetritmusába kényszerít. Az egyre növekvő feszültség a tétel végén még egyszer felhangzó melléktémában kulminál, amely par excellence indulóként még nyilvánvalóbbá teszi e karakter dominanciáját.

Az *Inferno* visszatérésében elhatalmasodó indulókarakter, valamint a tétel végére helyezett csúcspont olyan sajátosságok, amelyek programatikus célt sejtetnek. Kézenfekvő a dantei *Pokol* legvégső, legmélyebb pontján feltűnő menetre asszociálnunk: „*Vexilla regis prodeunt inferni*” (If., XXXIV, 1). „A pokol királyának zászlói haladnak elő”, mondja a verssor, Venantius Fortunatus himnuszának kezdősort az „*inferni*” szóval fordítva visszájára. A himnusz értelmének kifordítása nem kerülte el Liszt figyelmét. A fonák, groteszk helyzetek azonnal megragadták figyelmét, ezek megkomponálásának köszönhetjük legeredetibb, legmesteribb partitúraoldalainak jelentős hányadát. Elegendő, ha Mephistopheles Faust-karikatúrájára gondolunk a *Faust-szimfónia* zárótételében. Lucifer felvonulásának megjelenítésére Liszt körmönfontabb megoldással állt elő; ez magyarázza, hogy az elemzők eddig nem fedezték fel a pokoli király nyomait az *Infernóban*.

Dante, ahogyan arra Charles Singleton elemzése rámutatott,³⁸ a közismert „*Vexilla regis prodeunt*” kezdetű himnusz képeihez igazodva, de eltorzítva ábrázolta Lucifert. Mint Singleton kifejti, a szituáció groteszk mivoltának érzékeltetésére szolgál a közeledő menet képe is. Lucifer nem közeledhet, mivel büntetése dermedt mozdulatlanságra kárhoztatja.

³⁸ SINGLETON 1990, 180–185.

Míg a *Dante-szonátában* – Walter Bache információi szerint – Liszt azon volt, hogy megjelenítse „*azt, aki a legszebb volt hajdanában*” (*If.*, XXXIV, 18),³⁹ a szimfóniatételben, úgy vélem, Lucifer sajátos menetére koncentrált.

Az induló a haladás zenei szimbólumának számított a XIX. században. Kora gyermekeként, Liszt maga is a haladás gondolatát társította a műfajhoz. Azonban az *Inferno* indulózenéje esetében az (előre)haladás képzete éppoly illuzórikus, mint a *Commedia* XXXIV. énekében. Noha karakterüknek köszönhetően az indulók félreismerhetetlenek, eredeti szerepüket nem képesek betölteni, tudniillik zenei-dramaturgiai szempontból képtelenek előbbre juttatni, célhoz segíteni. Egy zenemű zárórésze esetében célnak a tonális stabilitás megteremtése, másként fogalmazva, az alaphangnemnek a visszatérés során történő megerősítése minősül. Az adott esetben épp ez válik lehetetlenné, mégpedig a sokat emlegetett tritonus-elv érvényesülése avagy – a zenemű programjára lefordítva – a diabolus közbelépése folytán. Mint Dahlhaus tanulmánya kapcsán utaltunk rá, a tétel mindvégig két pólus, azaz két, egymástól tritonus távolságra lévő hangnem (d-moll és gisz-moll) között ingadozik. A voltaképpeni alaphangnem, a d-moll nem nyer megerősítést: a tétel legfőbb indulótémája, a melléktéma a kulminációs ponton, a befejezés előtt tizenöt ütemmel gisz-mollban hangzik fel. Az epilógus („*Lasciate...*”) egy kromatikus, azaz hangnemen kívüli skálamenet után *d–a* kvinttel zár.⁴⁰ A zenei megoldás arra enged következtetni, hogy Liszt nem csupán Lucifer közeledésének illuzórikus voltát érzékeltetendő komponálta az előbbre nem vivő indulókat. Mivel a tétel folyamán elhangzó indulók egyike sem képes betölteni a műfaji hagyomány megszabta, igazi rendeltetését, általuk Liszt alighanem a kárhozottak különféle, külső-belső kényszerre végzett mozgásainak céltalanságára, tágabb értelemben létük kilátástalanságára utalt. Az álunduló tehát a pokolbeli lét metaforája.

³⁹ Bache szerint Liszt a *Dante-szonáta* melléktémáját hozta kapcsolatba a *Pokol* utolsó énekével; vö. „*Presto agitato assai*”, 103 sk. ütemek. Közli WALKER 1986, 292.

⁴⁰ A *d–a* kvint elegendő ahhoz, hogy a *d* hangot mint a tonális központját határozza meg. A hangnem meghatározása azonban csak az itt hiányzó terchang révén volna lehetséges (d-mollhoz: *f*, D-dúrhoz: *fisz*).

3. Utóhang

Egyetlen tétel elemzése kevés ahhoz, hogy egy ciklikus mű programjáról nyilatkozhassunk. Ezúttal azonban olyan szerencsés helyzetben vagyunk, hogy elegendő csupán egy további összehasonlítást elvégeznünk annak érdekében, hogy a műegész koncepcióját megvilágító összefüggésre bukkanjunk. A szimfónia programatikus szempontból kiemelkedően fontos két momentumát, a két tétel befejezését kell megvizsgálunk.

Liszt Wagner tanácsát⁴¹ követve tudvalevőleg csak az *Infernó*t és a *Purgatorió*t komponálta meg Dante három *canticájából*. A német zeneszerző lényegében a kimondhatatlanság-toposzra hivatkozva tanácsolta el magyar kollégáját a *Paradiso* megírásától, amely nélkül azonban a *Commedia* kommentárjának szánt szimfónia nem lehetett teljes. Liszt a *Purgatorió*hoz fűzött *Magnificattal* került meg a *Paradiso* megkomponálásának problémáját. Mindmáig megválaszolatlan maradt azonban a kérdés, hogy választása miért esett épp Mária hálaimájára, amely nem szerepel a *Commediában*. Annyi mindenestre nyilvánvaló, hogy a *Magnificattal* Liszt éppúgy Máriát állította a szimfóniát beteljesítő rész középpontjába, mint a *Paradisóban* Dante.

A *Magnificat*ból csak az első vers hangzik el, mégpedig háromszor egymásután. Az első két alkalommal a hagyományos vesperás-dallammal intonálja a kórus, harmadszor, a teljes szimfónia lezárásaképp, a szólista egy másik dallammal énekli. Összpontosítsunk a vers harmadik felhangzására! A zene e helyütt kicsit lelassul, az addigi hármas lüktetésről páros menettempóra vált és ünnepélyes jelleget ölt. A dallam valójában nem Liszt sajátja; egy gregorián éneket ismerhetünk fel benne: a *Magnificat* első versét a szólista a „*Vexilla regis prodeunt*” kezdetű himnusz első dallamsorára énekli (9. kotta).

Venantius Fortunatus himnusának felidézésével Liszt szorosabbra fűzte az összefüggések hálóját mind a *Commedia* és a szimfónia, mind pedig ez utóbbi két tétele között. A Dante *Paradisóját* helyettesítő *Magnificat* ily módon immár nemcsak a Szűzanyát reprezentálja, hanem a várt Gyermeket is, ráadásul a misztérium illetéktelen kibeszélése vagy tudálékos taglalása nélkül. A himnusz révén Liszt Jézus üdvörténeti

⁴¹ Ld. Wagner Lisztnek írott 1855. június 7-én kelt levelét: WAGNER–LISZT, 1887, II, 78–84, no. 190.

szerepére is céloz, egyúttal talán a Dante által leírt ünnepi diadalmenetre is (*Pd.*, XXIII). Az eredeti himnusz felidézése visszamenőleg megerősíti feltételezésünket, miszerint az *Inferno* középrésze utáni visszatérés – részben vagy egészben – Luciferhez, illetve a *Pokol* XXXIV. énekének kezdőképéhez kapcsolódik.

A himnusz eredeti kezdősora, valamint annak dantei, torzított változata Krisztust és Lucifert egymás ellenpárjaként tünteti fel. Minthogy a himnusz eredeti dallama a szimfóniában a *Magnificat* szövegével hangzik el, Mária is Lucifer ellenpárjának számít. Liszt ebben a vonatkozásban is Dantét követte, aki Máriát és Lucifert a szélső *canticák* központi alakjaiként ábrázolta és a *Purgatorio* márványdoborművein is egymás ellentéteiként mutatta be: a kapun belépő Dante pillantása elsőként az angyali üdvözletre esik (*Pg.*, X, 34–45), majd röviddel később észreveszi a padlón a villámsújtottan zuhanó Lucifer képét (*Pg.*, XII, 25–27). A hajdani angyal, többre értékelve magát Teremtőjénél, a bűnök kútfejenek tartott kevélység legfőbb reprezentánsává lett. Mária ellenben a kevélységet ellensúlyozó erény, az alázatosság megtestesítője; ennek a tulajdonságának köszönhetően válhatott az isteni Fiú anyjává. Amikor Liszt Mária megjelenítésére a *Magnificat*-ot választotta, úgy vélem, épp ezt az erényét akarta kiemelni, hiszen Mária alázatos voltát ez az ima említi expressis verbis: „*respexit humilitatem ancillae suae*” (rátekintett szolgálóleánya alázatosságra). Mária megjelenítésére persze a zenei hagyomány egyéb eszközöket is kínált. Azonban a *Commedia* értékrendjében központi helyet betöltő ellentétpár – kevélység és alázat – zenei kifejezése pusztán hangszerek révén nemigen sikerült volna.

Valamely hangszeres zenemű tartalma, programja aligha állapítható meg biztonsággal a zeneszerző útmutatása nélkül. Azonban, ha a szerző segítségét igénybe vesszük, kiderülhet, vörös fonalat adott a kezünkbe. Liszt erre törekedett, s meggyőződése volt, hogy programzenéje számára sikerült kidolgoznia egy beszédszerű hangszeres stílust. A *Dante-szimfónia Infernója* kapcsán láthattuk, stílusát alapvetően háromféle módon gondolta a beszéd képességével felruházni: egyrészt a műzenei hagyomány ismeretében bízva, zenei szimbólumok, külső zenei idézetek felhasználásával, másrészt a kompozícióját alkotó összefüggéshálózat részletes kidolgozásával, harmadrészt a program megjelölésével. Az elemzésből remélhetőleg kiderült, állítása, miszerint az *Inferno* Dante *Commediájának* első *canticájához* kapcsolódik, megalapozott volt.

Bibliográfia

ALIGHIERI

- 1843 ALIGHIERI, Dante, *La Divine Comédie. L'Enfer – Le Purgatoire – Le Paradis*, traduction nouvelle par Pier-Angelo FIORENTINO, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1843.
- 1965 ALIGHIERI, Dante, Isteni Színjáték, ford. BABITS Mihály, in *Dante Alighieri összes művei*, szerk. KARDOS Tibor, Budapest, Magyar Helikon, 1965, 547–955.
- 1993 ALIGHIERI, Dante, *La Divina Commedia*, commento a cura di Giuseppe VILLAROEL, voll. I–III, Milano, Arnoldo Mondadori, 1993.

DAHLHAUS

- 1961 DAHLHAUS, Carl, Franz Liszt und die Vorgeschichte der Neuen Musik. *Neue Zeitschrift für Musik*, 122 (1961), 387–391.
- 1976 DAHLHAUS, Carl, Liszts 'Bergsymphonie' und die Idee der Symphonischen Dichtung. *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1975, Berlin, Merseburger, 1976, 96–130.

DRAESEKE

- 1987 DRAESEKE, Felix, Liszts Dante-Symphonie, in Id., *Schriften, 1855–1861*, hrsg. von Martella GUTIÉRREZ-DENHOFF, Helmut LOOS, Bad Honnef, Schröder, 1987, 257–286.

ECKHARDT

- 1989 *Liszt Ferenc válogatott levelei (1824–1861)*, vál., ford., jegyz. ECKHARDT Mária, Budapest, Zeneműkiadó, 1989.

KACZMARCZYK

- 2010 LISZT, Ferenc, *Années de pèlerinage, Deuxième année, Italie (earlier versions) and other works*, ed. by Adrienne KACZMARCZYK, Budapest, Editio Musica Budapest, 2010 (LISZT, Ferenc, New Edition of The Complete Works. Supplements to Works for Piano Solo, 13.)

KREGOR

- 2015 KREGOR, Jonathan, *Program Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

LEGÁNY

- 1984 LISZT, Franz, *Unbekannte Presse und Briefe aus Wien, 1822–1886*, hrsg. und kommentiert von Dezső LEGÁNY, Budapest, Corvina, 1983.

MIRAMON DE FITZ-JAMES

- 1938 MIRAMON DE FITZ-JAMES, Béranger, Liszt et la Divine Comédie. *Revue de musicologie*, 22 (1938), 81–93.

PÁL

- 1997 PÁL, József, „Silány időből az örökkévalóba”. *Az Isteni Színház nyelv és tipológiai szimbolizmusa*, Szeged, JATEPress, 1997. (Ikonológia és műértelmezés 6.)

POCKNELL

- 2000 *Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth: A Correspondence, 1854–1886*, ed. by Pauline POCKNELL, Hillsdale (NY), Pendragon Press, 2000.

POHL

- 1883 POHL, Richard, Liszts Symphonie zu Dantes „Divina Comedia”, in Id., *Franz Liszt. Studien und Erinnerungen*, Leipzig, Schlick, 1883, 238–246.

REYNOLDS

- 2008 REYNOLDS, Barbara, *Dante, a költő, a politikai gondolkodó, az ember*, ford. SAJÓ Tamás, Budapest, Európa, 2008.

SCHMUSCH

- 2000 SCHMUSCH, Rainer, *Hector Berlioz, Autopsie des Künstlers*, München, R. Boorberg, 2000. (Musik-Konzepte, hrsg. von. Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN, no. 108.)

SINGLETON

- 1990 SINGLETON, Charles S., Szimbolizmus, ford. DÁVID Kinga, in *Dante a középkorban*, szerk. MÁTYUS Norbert, Budapest, Balassi, 2009, 165–186.

WAGNER–LISZT

- 1887 [WAGNER, Richard, LISZT, Franz,] *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*, Bd. I–II, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1887.

WALKER

- 1986 WALKER, Alan, *Liszt Ferenc. 1. A virtuóz évek, 1811–1847*, ford. RÁCZ Judit, Budapest, Editio Musica Budapest, 1986.

“Vexilla regis prodeunt”. *The Inherent Connection between Poetry and Music in the Inferno Movement of the Dante Symphony*

Liszt regarded the *Dante Symphony* as one of his most important program music works. He meant it to be, as he put it, a kind of admittedly subjective, individual commentary to his *Divina Commedia*. For the sake of promoting the reception of his music he asked his fellow musician Richard Pohl to write an introduction to the symphony in 1857. While Pohl’s writing was intended first of all for the wider public, the 1860 analysis by another of Liszt’s colleagues, Felix Draeseke, aimed at reaching musicians. These two analyses have formed the basis of all the program explanations published ever since. Nevertheless, the reception of the symphony was all but favourable and appropriate: despite Liszt’s efforts, the audience failed to recognize the close connection between Dante’s poem and the music. It was partly due to the distrust of program music, in particular to the doubt worded most aptly by Eduard Hanslick whether music was capable of expressing extra-musical messages at all. On the other hand, the hermeneutically conceived explanations by Pohl and Draeseke were not profound enough to convince their readers. It is beyond question that unraveling the meaning of instrumental music poses a difficult task for all of analysts. Nonetheless, Liszt’s assertion that through the closer union of music with poetry he succeeded in creating a new, speech-like

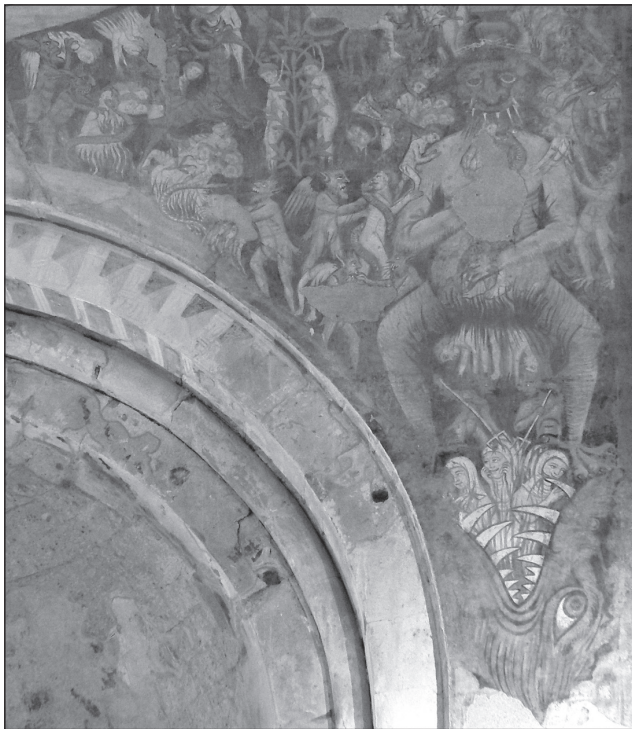
instrumental style incites us to get to the root of his statement. In my study I try to explain by means of the musical connections of the symphony how the work is linked to Dante's poem.

KÉPMELLÉKLETEK



1. kép

Coppo di Marcovaldo, *Utolsó ítélet*, Firenze, Battistero di S. Giovanni, 1260–1270



2. kép

Utolsó ítélet (részlet), Tuscania, Santa Maria Maggiore



3. kép
Giotto, *Utolsó ítélet*, Ravenna, Cappella Scrovegni



4. kép
Jézus megkeresztelése, Ravenna, Battistero Neoniano



5. kép

Utolsó ítélet, Ravenna, Sant'Apollinare Nuovo



6. kép

Griff (Oxford, Bodleian Library, MS. Ashmole 1511, f. 15v)



7. kép

Griff (Oxford, Bodleian Library, MS. Bodley 764, f. 11v)



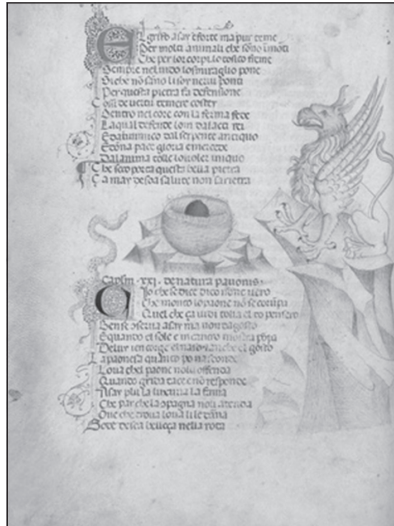
8. kép

Dante Alighieri, *Divina Commedia* (London, British Library, MS. Egerton 943, f. 121r)



9. kép

Dante Alighieri, *Divina Commedia* (Oxford, Bodleian Library, MS. Holkham misc. 48, p. 108)



10. kép

Cecco d'Ascoli, *Liber acerbe etatis* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40, 52, f. 41v)



11. kép

Griff (Giulio Cesare Capaccio, *Delle imprese*, Napoli, Carlino, 1592, p. 108v)



12. kép

Hitel (Cesare Ripa, *Iconologia*, Venezia, Pezzana, 1669, p. 128)



fig. 13

Torcello, Santa Maria Assunta, *Giudizio Universale* nella controfacciata della basilica, particolare della porzione dedicata all'Inferno, secolo XI



fig. 14 (particolare della fig. 1 [az 1. kép részlete])

Firenze, Battistero di S. Giovanni, cupola, l'Inferno di Coppo di Marcovaldo, 1260–1270



fig. 15
Pisa, battistero, particolare del pulpito di Nicola Pisano, 1257–1260



fig. 16
Pistoia, chiesa di Sant'Andrea, particolare del pulpito di Giovanni Pisano, 1298–1301

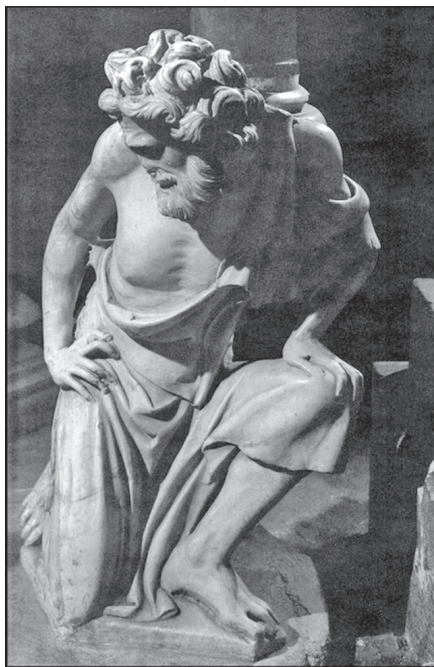


fig. 17

Pistoia, chiesa di Sant'Andrea, particolare del telamone nel pulpito di Giovanni Pisano
1298–1301



fig. 18

Roma, chiesa di S. Maria in Aracoeli, particolare del pavimento



fig. 19

Ravenna, basilica di Sant'Apollinare nuovo, le processioni musive sulle pareti della navata centrale, secolo VI



fig. 20

Ravenna, battistero degli ariani, il mosaico della cupola, secolo VI



fig. 21

Ravenna, basilica di S. Apollinare in Classe, la croce, secolo VI



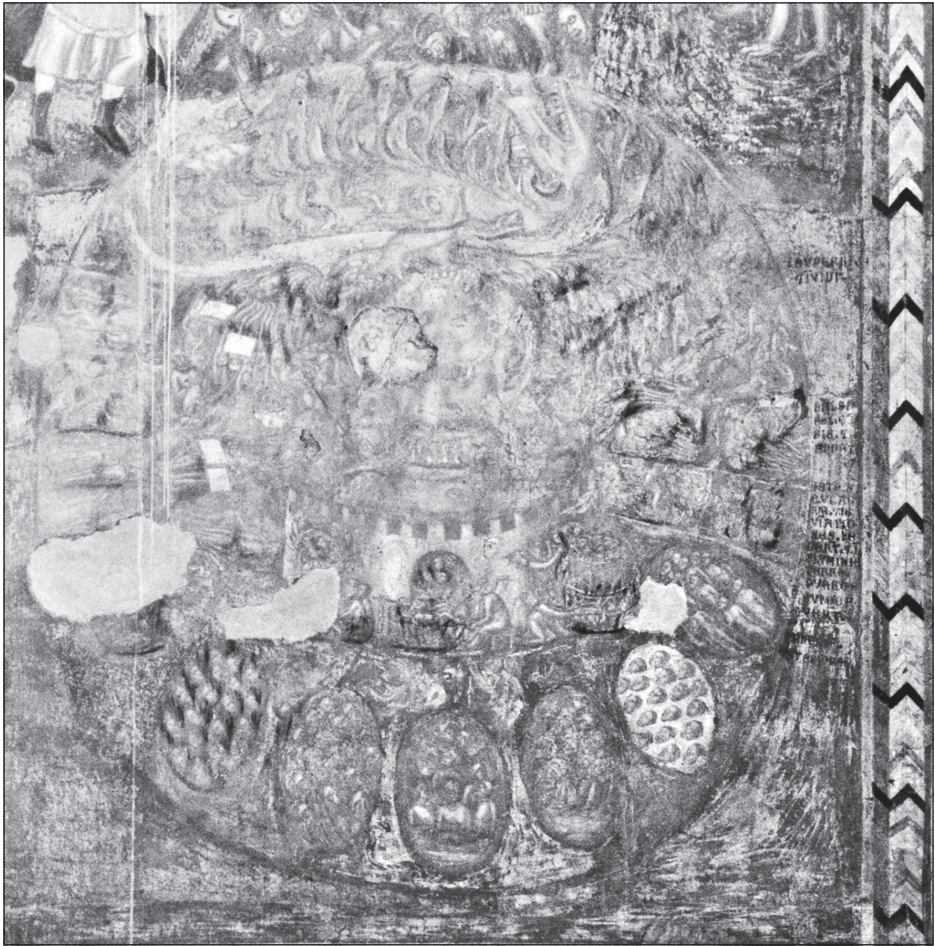
fig. 22

Ravenna, basilica di S. Vitale, il monogramma raggiato nell'estradosso dell'abside, secolo VI



24. kép

Pietro Cavallini, *Utolsó ítélet*: pokol, freskó, Nápoly, Santa Maria Donnaregina, nyugati fal, 1316–1320



25. kép (a 24. kép részlete)
Pietro Cavallini, *Utolsó ítélet: pokol*



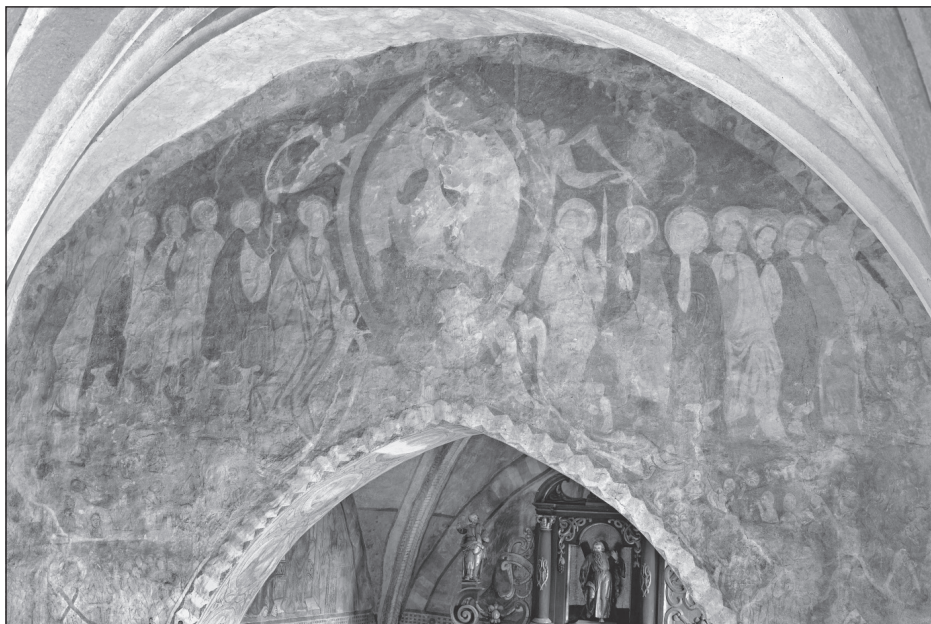
26. kép

Utolsó ítélet, Nápoly, Santa Maria Donnaregina, freskó a Loffredo-kápolna bejáratánál, 1320-as évek



27. kép

Tino da Camaino, *Magyarországi Mária nápolyi királyné síremléke*, Nápoly, Santa Maria Donnaregina, 1325 (részlet: Mária királyné a ravatalon)



28. kép
Utolsó ítélet, freskó, Zsegra (Szepesség), 1380 körül



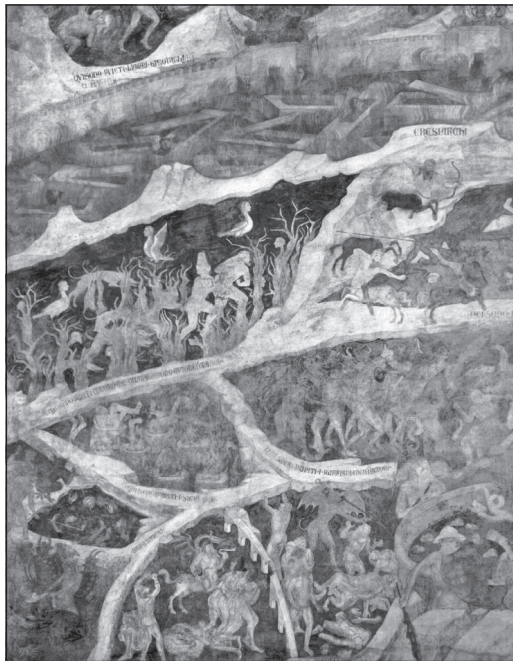
29. kép
Utolsó ítélet: kárhozottak, freskó, Poprád (Szepesség), 1380 körül



30. kép



31. kép
Utolsó ítélet, freskó, Kieite (Gömör), 1426



32. kép
 Nardo di Cione, *Pokol*, freskó, Firenze, Santa Maria Novella, Strozzi-kápolna, 1360



33. kép

„*Lux Pannoniae*”: Vitéz János érsek portréja (Gasparus Tribrahus, *Eclogae*, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod. Lat. 416, f. 1r)



34. kép

Vitéz János esztergomi érsek Studiólója (Dr. arch. Vukov Konstantin rekonstrukciója)



35. kép

A sarkalatos erények allegóriái, freskó, Esztergom, Vármúzeum, 1465–1466



36. kép (a 35. kép részlete)

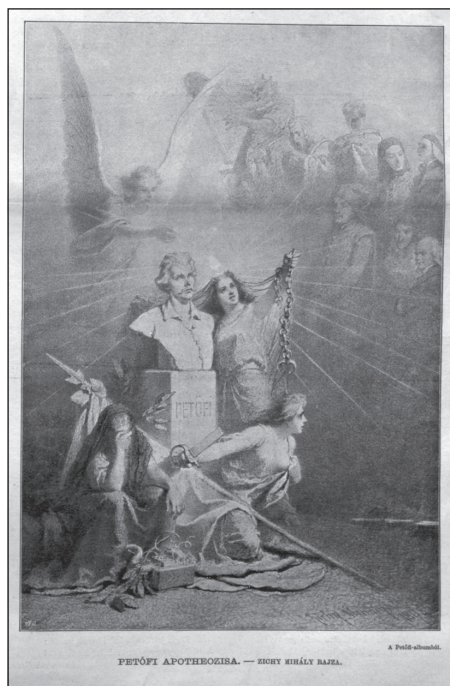
A Mértékletesség allegóriája, Esztergom, Vármúzeum, a 2006. évi letisztítás után



37. kép
Az esztergomi Erő-allegória arca és Botticelli, *Hora*

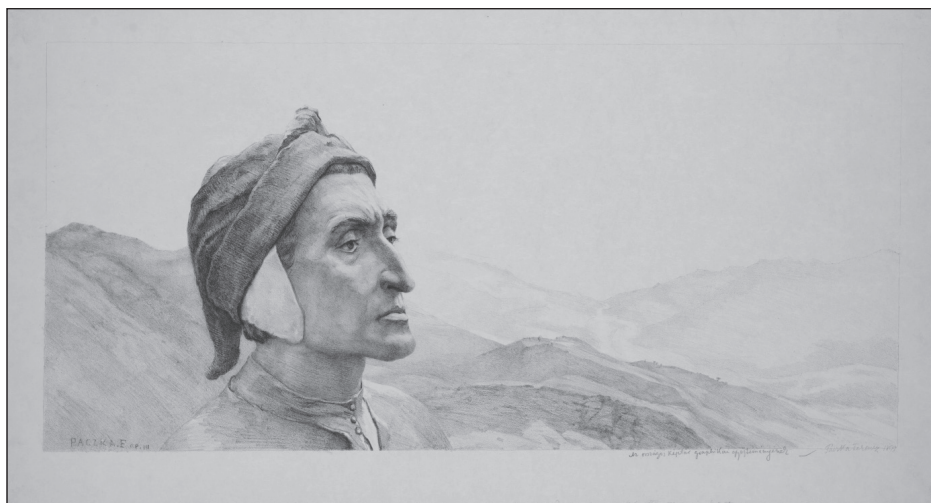


38. kép (a–b–c)
a) Botticelli, *Pallasz Athéné* – b) az esztergomi Mértékletesség – c) a firenzei Villa Lemmiből leválasztott freskó részlete (Paris, Louvre)



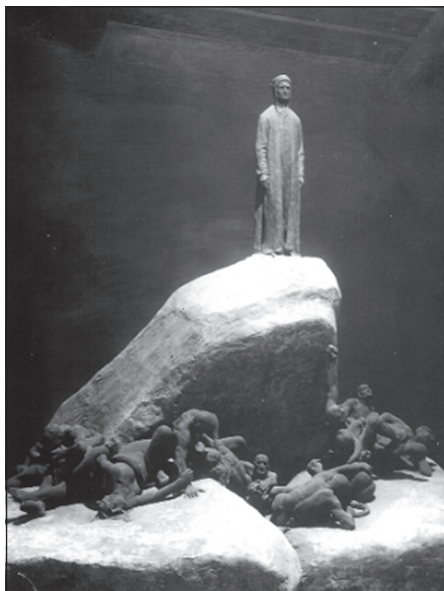
39. kép

Zichy Mihály, *Petőfi apotheozisa*, 1898, a Petőfi-album számára készített ceruzarajz.
Ismeretlen helyen.



40. kép

Paczka Ferenc, *Dante*, 1899, színes litográfia japán papíron, 280 x 595 mm, Budapest,
Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: 1900-789 (Grafikai Osztály)



41. kép

Alfonso Canciani, *Monumento a Dante*, 1896

Forrás: www.ferluga.net/cormons.info/cultura/canciani/index.html

Molnár és Trill új szerkezetű körképe,
a Pokol.

Az emberi fantázia legnagyobb alkotása Dante Pokla a városligeti fasor végén körkép alakjában látható. Ez a körkép merőben új beosztású látványosság.

Fő részei:

1. A lelkek átkölése az Acheronon.
2. A lebegő lelkek.
3. A tekezők és fősvények hegye.
4. Dís vár. Az izzó torony.
5. Az égő sírok.
6. Az ember-fák erdeje.
7. A tűzeső.
8. Az égő lábak mezeje.
9. Az ostromozottak.
10. Az aranycsuhás barátok körmenete.
11. A mérszárlás.
12. A kigyók földje.
13. A jégvilág.

Megszámlálhatatlan sokaság. Álomvilági tájak. Soha eddig nem látott színhatások. A világnak egyetlen, áttetsző színekkel és színes alakokkal szerkesztett körképe. Látható reggeltől 9 óráig egész nap a királyutcai fasor végén, szemben a kiállítás második főkapujával.

Belépő díj 50 kr.

A Városligetbe menő villamos kocsik, omnibuszok és lövönatu kocsik megállóhelye.

A Pokol Gárdonyi G. fordításában a körképből vett képekkel illusztrálva minden könyvkereskedésben kapható. Az ára 50 kr.

A nap változó világossága szerint változó színhatások! A tüneményes festészetnek legnagyobb és egész világon egyedül álló alkotása.

42. kép

A Pokol-körkép plakátja, 1896

Forrás: <http://www.konyvjelzomagazin.hu/hir/gardonyi-pokla>



43. kép

Gulácsy Lajos, *Paolo és Francesca*, 1903, papír, ceruza, akvarell, 331 x 252 mm,
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, Itsz.: 1907-222



44. kép

Gulácsy Lajos, *Dante-maszk*, 1906 körül, agyag, 27,5 x 15 x 10 cm,
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, Itsz.: 20060-1978 (Adattár)



45. kép

Gulácsy Lajos, *Dante*, 1906 körül, olaj, karton, 29,3 x 21,4 cm,
Kaposvár, Rippl-Rónai Emlékmúzeum, ltsz.: 55.412



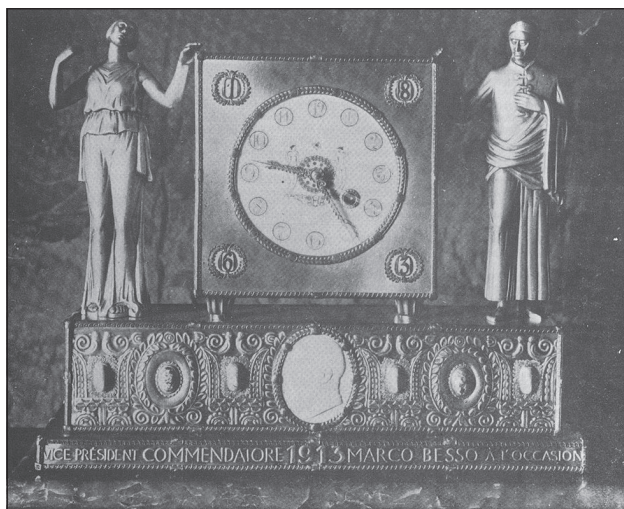
46. kép

Gulácsy Lajos, *Dante találkozása Beatricével*, 1907 körül, vászon, olaj, 70,5 x 100 cm,
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: F.K.302



47. kép

Mack Lajos, *Váza szerelmespárral*, 1900–1901, ezozinmázás kerámia reliefszítéssel és üregezen öntött figurákkal, 31 x 21,8 cm, Budapest, Iparművészeti Múzeum, ltsz.: 86.124.1



48. kép

Fémes Beck Vilmos – Vágó József, *Kandallóóra Dante és Beatrice alakjával*, 1913. Ismeretlen helyen.

TÁBLÁZATOK

1. táblázat

Liszt bejegyzései Autran számára

a *Pokol* Pier-Angelo Fiorentino-féle prózafordításában

♪, ≡ = a vokális kifejtésre kijelölt szakaszok, amelyekhez Liszt szöveget kért Autrantól
] = az összekapcsolt vesszorok megzenésítési módjáról Liszt nem nyilatkozott

| <u>A prózafordításnak megfeleltethető <i>Inferno</i>-részlet</u> | <u>Liszt bejegyzése</u> |
|--|--|
| I, 64 skk. Dante és Vergilius találkozása | ♪ ≡ |
| III, 1–9. a Pokol kapuja | ≡ |
| III, 82 skk. Charon | ♪ ≡ |
| IV, 1–3. dörgés | ≡ „Symphonie” |
| IV, 86 skk. Homéros, Horatius, Ovidius, Lucanus | ♪ ≡ |
| IV, 97. a költők társalgása | ≡ „Il faut faire chanter” |
| V, 6 skk. Minos | ♪ |
| V, 82–87. Paolo és Francesca mint gerlepár |] |
| V, 88–142. Paolo és Francesca | ♪ |
| VII, 1 skk. Plútusz | ♪ |
| VII, 13–15. Plútusz összerogy |] |
| VII, 28–30. fősvények és tékozlók | „combinaison de rhyt[h]mes opposés”: |
| VIII, 18–21. Vergilius szóváltása Flégiasszal | ♪ |
| VIII, 84–85. Dis városának őrzői | ♪ ≡ |
| IX, 64 skk. dörgés, morajlás, az égi küldött | ≡ |
| IX, 89–90. Dis kapuja kinyílik | ♪ |
| IX, 118–131. eretnekek | ≡ „Chœur important. Il faudra personnifier les hérétiques et les faire chanter. Il y a là un beau quatuor entre Manichéens, Ariens, et quelques autres, au choix.” |
| XII, 55 skk. kentaurhad | ≡ „Il y aurait un chœur de chasseurs fantastique à faire avec ces centaures.” |
| XII, 100 skk. zsarnokok |] |
| XIII, 34 skk. öngyilkosok | „Chœur de conquérant[t]s et de brigands mêlés, avec de courtes strophes.” |
| XIV, 42skk. Kapaneus | ≡ „Orchestre et récit parlé” |
| XIX, 52skk. III. Miklós pápa | ≡ |
| XX, 7 skk. jósök | ≡ |
| XXI, 7 skk. hajóácsolás-hasonlat | ≡ |
| XXI, 139. az ördög trombitál | ≡ |
| XXII, 1 skk. várostrom-hasonlat | ≡ |
| XXVI, 90 skk. Ulysses | ♪ |
| XXVIII, 30 skk. Mohamed | ♪ |
| XXXI, 67 skk. Nimród | ♪ |
| XXXII, 124–139, XXXIII, 1skk. Ugolino | ♪ ≡ |

2. táblázat Az Inferno szerkezete

Bevezetés: 1–63. ütem

1. kotta: mottó

Lento Trb., Tuba, Vlc., Cb.

Per me si va nel-la cit-tà do-len - te,

ff 3

Per me si va nell'e-ter-no do-lo - re,

5 3

Per me si va tra la per-du - ta gen - te.

9 **sf**

12 La - scia - te o - gni spe-ran - za, voi ch'en - tra - te!

2. kotta

22

f marcato assai

Főréssz: 64–278. ütem

Főtéma-terület: 64–162. ütem

3. kotta

Allegro frenetico (quasi doppio movimento)

64 Cl., Vl., Vlc.

f

68

Vle, Fg.

Melléktéma-terület: 163–229. ütem

4. kotta

K

163

ten.

Tutti **ff** [martellato]

Zárótéma-terület: 230–259. ütem

5. kotta

230

ten.

Tutti **ff deciso**

ten.

ten.

ten.

Átvezetés: Lento („Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate”), 260–278. ütem

Középrész: 279–394. ütem („Nessun maggior dolore”)

6. kotta

R Quasi Andante, ma sempre un poco mosso

279

Vl. con sord.

p

dolce armonioso

Vlc.
Cb.

Arpa

7. kotta

T [Quasi Andante, ma sempre un poco mosso]

p espressivo molto

311

Cor. ingl. Nes - sun mag - gior do - lo - re che ri - cor - dar - si del

316

tem - po fe - li - ce nel - la mi - se - - - ri - a

Ob., Cor. ingl.

8. kotta

V Andante amoroso (Tempo rubato)
con intimo sentimento

354

Vl. Cl. Arpa

p dolcissimo

Ve - xil - - - la re - - - gis prod - - - e - unt

Átvezetés: Un poco ritenuto („Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate”), 389–393. ütem

Visszatérés: 395–646. ütem

Visszavezetés: Allegro, 395–434. ütem („Scherzo”)

Főtéma-terület: Allegro, 435–569. ütem

Melléktéma-terület: Più mosso, 570–603. ütem

Zárótéma-terület: Più moderato, 604–636. ütem

Epilógus: Adagio („Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate”), 637–646. ütem

Magnificat:

368–374. ütem

Ma - gni - fi - cat a - - - ni - ma me - a Do - mi - num